Die Technik des Dramas bei Robert Browning.

Von

Wilhelm Wagner.

Inaugural-Dissertation
ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
der philosophischen Fakultät, Sektion I,
der
LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT MÜNCHEN.

Zur Zensur eingereicht am 31 Oktober 1912.

München
Buchdruckerei J. Fuller, Weinstrasse 3
1913.

Die Technik des Dramas bei Robert Browning.

Von

Wilhelm Wagner.

Inaugural-Dissertation

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

der philosophischen Fakultät, Sektion I,

der

LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT MÜNCHEN.

ACAD.
LUGD. BAT.
BIBL.

Zur Zensur eingereicht am 31 Oktober 1912.

München

Buchdruckerei J. Fuller, Weinstrasse 3

1913.

Genehmigt auf Antrag des Herrn Professor Dr. Schick.

Vorliegende Arbeit entstand auf eine Anregung des Herrn Professor Dr. Schick, wofür ich ihm herzlichen Dank schulde. Desgleichen bin ich Herrn Professor Dr. Reinsch für wertvolle Ratschläge zu aufrichtigem Dank verpflichtet.

Inhaltsübersicht.

A. Einleitung: Die Technik des Dramas im allgemeinen und die dabei in Betracht kommenden Punkte.

1. Die Einheiten von Ort und Zeit.
2. Die Einheit der Handlung.
3. Der Aufbau der Handlung.
4. Die Charaktere . . . . . pg. 1—7.

B. Hauptteil: Die Technik des Dramas bei R. Browning . . . . . pg. 7—77.

1. In "Paracelsus" . . . . . » 7—14.
2. » "Strafford" . . . . . » 14—26.
3. » "Pippa passes" . . . . . » 26—33.
4. » "King Victor and King Charles" . » 34—40.
5. » "The Return of the Druses" . . . » 40—48.
6. » "A Blot in the Scutcheon" . . . » 48—54.
7. » "Colombe's Birthday" . . . . . » 54—60.
8. » "Luria" . . . . . » 60—66.
9. » "A Soul's Tragedy" . . . . . » 66—70.
10. » "In a Balcony" . . . . . » 70—77.

C. Schluß: Rückblick und Ergebnis . . . . . » 77—80.

Verzeichnis der benützten Literatur.

1. Aristoteles, „De Arte poetica Liber" von Christ. Teubner, Leipzig 1882.
2. Bellermann Dr. L., „Schillers Dramen", I u. II., Berlin 1888 u. 1891.
3. Berdoe Edw., "The Browning Cyclopaedia", London und New-York 1906.
4. Brandes G, "William Shakspere", P. L. M. 1896.
5. Breitinger H., "Les Unités d'Aristote avant le Cid de Corneille" Paris 1895.
6. Brook Stopf. A., "The Poetry of Rob. Browning", London 1902.
7. Browning Robert, "Poetical Works", 2., 3., 4., 6., 7. Band, London 1889; Smith Elder and Co.
8. Bulthaupt Heinr., „Dramaturgie des Schauspiels", I., II., III., IV., Oldenburg und Leipzig 1894 (I. u. II.), 1898 (III.), 1902 (IV.)
9. Creizenach Wilhelm, „Geschichte des neueren Dramas" IV., Halle 1909.
10. Dowden Edw., "Robert Browning". London 1904.
11. Ebner Dr. J., „Die dramaturgischen Einheiten in Italien" in den „Münchner Beiträgen", Heft XV.
12. Egger E., "L' Hellénisme en France", Paris 1869.
13. Elliot G. R, "Shakspere's Significance for Browning", in „Anglia" XXXII.
14. Fletcher R. Huntingdon, "Browning's Dramatic Monologs" in "Modern Language Notes" XXIII.
15. Fotheringham J., "Studies in the Poetry of R. Browning", London 1888.
16. Frey E., „Ein Essay über die Dramen Robert Brownings", Winterthur 1893. (Beilage z. Progr. des Gymnasiums und der Industrieschule).
17. Freytag G., „Die Technik des Dramas", Leipzig 1863.
18. Gaehde Chr. Dr., „Das Theater" (aus „Natur und Geisteswelt", Band 230), Leipzig 1908.
19. Gottschall R. v., „Poetik (Die Dichtkunst und ihre Technik)", Breslau 1882.
20. Günther G., „Grundzüge der tragischen Kunst", Leizig-Berlin 1885.
21. Herford C. H.. "Rob. Browning", Edinburgh und London 1905.
22. Jiriczek O. Dr., „Viktorianische Dichtung", Heidelberg 1907.
23. Koeppel E, "R. Browning" in den „Literarhist. Forsch. XLVIII".
24. Lessing, „Hamburger Dramaturgie", (Göschen) Leipzig 1841.

25. Lipps Th. Dr., „Der Streit über die Tragödie", Hamburg und Leipzig 1891.
26. Orr Mrs. Sutherland, "A Handbook to the Works of Browning" London 1902.
27. v. Raumer, „Über die Poetik des Aristoteles und sein Verhältnis zu den neueren Dramatikern". (Abhandlung der hist.-phil. Klasse der k. Akademie der Wissenschaften), Berlin 1828.
28. Schlegel A. W. v., „Vorlesungen über dramat. Kunst u. Literatur", Heidelberg 1817.
29. Sharp W., "Life of Rob. Browning", London 1890.
30. Sparrow Caroline, "Browning's Dramas" I. und II. in "Modern Language Notes" XXII.
31. Stedmann Edm. Clar., "Victorian Poets", London 1887.
32. Vischer F. Th. Dr., „Ästhetik" III., 1. 2., Reutlingen u. Leipzig 1851.
33. Walker Hugh, "The Literature of the Victorian Era", Cambridge 1910.
34. Wundt W., „Völkerpsychologie" III, Leipzig 1908[2].

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548312_0126

Die Technik des Dramas bei Robert Browning.

Ein jedes Kunstwerk muß eine einheitliche Komposition aufweisen, die ihm sein Gepräge verleiht und es einerseits aus dem gesamten Kausalnexus heraushebt, es andererseits aber dazu in Beziehung setzt. Jedoch hat „in keinem Kunstwerk die Komposition so hohe Bedeutung wie im dramatischen.“[1]) Denn in keinem wird das Leben so unmittelbar nachgeahmt wie in diesem, wo uns durch Personen eine Handlung dargestellt wird. Es wird daher hier besonders notwendig sein die Grenzen scharf zu ziehen und das Ganze durch einen geschlossenen Aufbau zu einem einheitlichen Kunstgebilde zu gestalten. So ist es auch begreiflich, daß bereits Aristoteles in seiner Poetik zu zeigen suchte, welche technischen Gesichtspunkte die bedeutendsten griechischen Dramatiker seiner Zeit berücksichtigten, als sie ihre Dramen schrieben und daß seit Aristoteles die Frage, auf welche Weise das Drama durch seinen technischen Aufbau zu einem möglichst einheitlichen Kunstwerke gestaltet werden könne, in der Literatur der Kulturvölker immer wieder aufgetaucht ist und Beachtung gefunden hat. Jedoch ist „die Technik des Dramas nichts Feststehendes, Unveränderliches,“[2]) sondern änderte sich mit der Entwicklung des Dramas und der Bühne. Es leuchtet daher ein, daß die modernen Kunstrichter zwar auf Aristoteles fußen, jedoch nicht alle Forderungen seiner Poetik auf das moderne Drama übertragen wissen wollen.

Dies gilt insbesondere von der Einheit des Ortes und der Zeit, deren Beibehaltung für die Griechen ihre Bühnen-

---

[1]) Vischer, III, 2, pg 1394.
[2]) G. Freytag, pg 1.

verhältnisse mit sich brachten.[3]) Für die Aufführung eines neueren Stückes aber, das durch die Akte in mehrere Teile zerlegt wird und durch Verwendung des Theatervorhangs und der beweglichen Dekoration mit genügender Illusion verschiedene Örtlichkeiten darzustellen vermag,[4]) war die Beibehaltung des gleichen Ortes durch alle fünf Akte eine unbegründete Forderung. Darauf wies zum ersten Male Lessing hin und nach ihm Schlegel, Raumer, Vischer und andere Kunstkritiker[5]). Sie verlangen nicht einen regellosen, beliebigen Ortswechsel, wie ihn Shaksperes Dramen, die ja ebenfalls einer bestimmten Bühne angepaßt waren, aufweisen[6]), sondern — wie es z. B. Vischer ausdrückt — „einen gemäßigt freien Wechsel von Raum und Zeit", den unsere Bühne mit sich bringt. Ohne Ausnahme wird der Ortswechsel von den modernen Kunsttheoretikern zwischen zwei Akten zugelassen, während sie ihn innerhalb des gleichen Aktes möglichst vermieden wissen wollen; er wird — ganz allgemein gesprochen —

---

[3]) Ebner, pg 11 ff. Schlegel, II, pg 108. Lessing, 46. Stück, pg 256. Aus den hier angeführten Stellen geht hervor, daß die griechischen Dramatiker zur Beibehaltung der Orts- und Zeiteinheit hauptsächlich durch die ständige Anwesenheit des Chores gezwungen waren, da infolgedessen die Handlung nicht unterbrochen werden konnte und eine starke Veränderung von Ort und Zeit eine zu große Illusion vom Zuschauer vorausgesetzt hätte. Speziell über die Einheiten in Frankreich cf. Breitinger und Egger, I, pg 339 ff. (siehe Literaturverzeichnis).

[4]) Ghaede, pg 59—80. pg 60 erwähnt er, daß die Verwendung des Vorhangs bereits im Jahre 1519 nachweisbar sei und pg 62, daß die bewegliche Dekoration in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts aufkam.

[5]) Lessing, 46. Stück, pg 256. Schlegel, II, pg 108. Raumer, pg 152 ff. Vischer, III, 2, pg 1394 ff.

[6]) Die Shakspere-Bühne, die durch Teilung in Vorder- und Hinterbühne und vielfach auch durch Darstellung eines unbestimmten Ortes mit den einfachsten Hilfsmitteln arbeitete, konnte für die auf das romanische Vorbild zurückgehende moderne Bühne, die stets einen bestimmten Ort darstellte und mit ganz anderen Dekorationsmitteln zu wirken suchte, natürlich nicht als Muster gelten. cf darüber Bulthaupt, II, Einleitung, pg. XLVI. — Creizenach, IV, pg 406 ff. — G. Freytag, pg 166 ff.

überall zugelassen, wo er nicht illusionstörend wirkt.[7]) „Aus dem gleichen Grunde sind allzu große Sprünge im Ortswechsel, z. B. von einem Weltteil nach dem andern, zu vermeiden.“[8]) Ähnlich steht es natürlich, wie in obigem Zitat Vischers bereits angedeutet wurde, mit der Einheit der Zeit: Die Akt- und Szeneneinteilung des modernen Dramas gestattet auch hier eine größere Freiheit, obwohl zu große Sprünge, z. B. von einem Lebensalter zu einem anderen, ebenfalls nicht zugelassen werden. Auch der Wechsel der Zeit darf nach den Ansichten der modernen Kunstkritiker stets vorgenommen werden, soweit dadurch die Stimmung und Illusion nicht beeinträchtigt wird und ihn die Einheit der Handlung verlangt.[9])

Die letztere aber ist für die neueren Kunstrichter — wie für Aristoteles — die Hauptsache. Worin besteht nun die Einheit der Handlung? Wie Aristoteles heben auch die neueren Kunstrichter hervor, daß die Handlung nicht dadurch einheitlich wird, daß sie sich um Einen dreht. Die Einheitlichkeit liegt vielmehr in der Idee des Ganzen, in dem Einen bestimmten Ziel, auf das die Bewegung des Stückes hinausläuft. Dabei kann natürlich nur ein Teil der Personen oder nur die Hauptperson auf dieses Ziel zustreben und die anderen sich widersetzen. Jedenfalls aber muß sich alles um eine bestimmte Idee drehen oder damit im engsten Zusammenhange stehen. Es können demnach mehrere Nebenhandlungen sich um eine Haupthandlung gruppieren oder mehrere Handlungen neben einander herlaufen, ohne die Einheit zu stören, insofern sie nur alle auf dasselbe Ziel gerichtet sind[10]) und in einem

[7]) Im einzelnen gehen die Urteile über den Ortswechsel innerhalb des Aktes auseinander; so wird derselbe von Günther, pg 397 ff., und von Schlegel, II, pg 107, ohne weiteres zugelassen, während Gottschall, pg 175, und Vischer, III, 2, pg 1396 ihn nur in beschränktem Maße zulassen und Lessing, pg 248, ihn innerhalb des Aktes überhaupt vermieden wissen will.

[8]) Gottschall, pg 175.

[9]) Gottschall, pg 175. Schlegel, II, pg 105 Lessing, pg 256 ff., wo er gegen die französische Auffassung polemisiert.

[10]) Zusammengezogene Formulierung nach Vischer III, 1, pg 22: III, 2, 1382 ff. — Schlegel II, pg 87 und pg 95 — Bellermann I, pg 43 und 45 — G. Freytag, pg 24 — Gottschall, pg 171 und 183.

psychologisch notwendigen oder wenigstens wahrscheinlichen Zusammenhang stehen.[11]) In dieser Hinsicht ist namentlich Shakspere vorbildlich, der mit Vorliebe Doppelhandlungen verwendet und diese zu einer wunderbaren Einheit verknüpft, insbesondere in seinen Lustspielen und im „*König Lear*".[12]) Doppelhandlungen finden sich aber auch in den Dramen von anderen, neueren Dichtern, so in Schillers „*Räubern*", in seinem „*Don Carlos*" und „*Wallenstein*", in Ibsens „*Frau vom Meere*", in Sudermanns „*Ehre*" und anderen. In Schillers „*Tell*" sind sogar drei Handlungen mit einander verflochten, freilich hier nicht ganz ohne Nachteil für die Einheitlichkeit.[13]) Wie ist es aber nun trotzdem noch möglich, daß die Einheitlichkeit selbst dann noch gestört werden kann, wenn die verschiedenen Handlungen zu einer Einheit verbunden sind? Dies kann nur dadurch geschehen, daß in einem Drama Partien eingefügt sind, die überhaupt keine Handlungen sind und gar nicht oder nur sehr lose zusammenhängen. Darauf weist schon Aristoteles hin, wenn er in seiner antiken Einfachheit kurz und bündig erklärt, das, was ohne Einfluß auf das Ganze umgestellt oder weggelassen werden kann, bilde keinen Bestandteil des Stückes.[14]) Dieses Urteil haben sich im allgemeinen unsere modernen Kunstkritiker zu eigen gemacht, nur daß sie zum Teil noch ausführlicher darlegen, was man speziell in einem Drama unter dem Störenden, dem „Epi-

---

[11]) cf. Gottschall, pg 183 und G. Freytag, pg 26 ff, insbesondere die Stelle: „Dieser innere Zusammenhang wird im Drama dadurch hervorgebracht, daß jedes Folgende aus dem Vorhergehenden abgeleitet wird als Wirkung einer dargestellten Ursache."

[12]) G. Brandes, pg 640 ff: „Mit einer künstlerischen Geschicklichkeit ohnegleichen verknüpft er (Shakspere) die beiden ursprünglich von einander unabhängigen Fabeln, so daß sie der Grundstimmung und dem Grundgedanken des Stückes vermehrte Kraft verleihen."

[13]) Bellermann, II, pg 423—442.

[14]) Aristoteles, Cap. VIII, pg 11 ff.: Χρὴ οὖν, καθάπες καὶ ἐν ταῖς ἄλλαις μιμητικαῖς ἡ μία μίμησις ἑνός ἐστιν, οὕτω καὶ τὸν μῦθον, ἐπεὶ πράξεως μίμησις ἐστι, μιᾶς τε εἶναι καὶ ταύτης ὅλης καὶ τὰ μέρη συνεστάναι τῶν πραγμάτων οὕτως, ὥστε μετατιθεμένου τινὸς μέρους ἢ ἀφαιρουμένου διαφέρεσθαι καὶ κινεῖσθαι τὸ ὅλον· ὃ γὰρ προσὸν ἢ μὴ προσὸν μηθὲν ποιεῖ ἐπίδηλον, οὐδὲν μόριον τοῦ ὅλου ἐστίν."

sodenhaften“ zu verstehen hat; und das ist notwendig, denn episodenhafte Züge können sich auch bei anderen Kunstwerken finden und einheitstörend wirken. Als einheitverletzend werden im Drama besonders solche Partien empfunden, die seinem am meisten charakteristischen Merkmal, dem Dialog, widersprechen. Also abgesehen davon, daß ganze Szenen oder Handlungen nicht enge genug mit einander verbunden sein und verschiedenen Zielen zustreben können, wird die Einheitlichkeit des Dramas besonders durch epische und lyrische Partien, die den Dialog beeinträchtigen, Schaden leiden. Das deutet bereits Aristoteles an, wenn er hervorhebt, daß das Drama die Nachahmung einer Handlung sein solle, die durch handelnde Personen und nicht durch eine Erzählung vorgeführt wird.[15]) Die Monologe werden daher von den modernen Kunsttheoretikern nur zugelassen, wenn eine Ruhepause erwünscht ist und insofern sie nicht vom Thema abschweifende, allgemeine Reflektionen bringen, sondern einen für die Handlung notwendigen Entschluß enthalten.[16])

Außerdem aber verlangen sie von einer einheitlichen, dramatischen Handlung, daß sie sich durch einen festgefügten, technischen Aufbau kräftig aus dem allgemeinen Kausalnexus herausheben, ihre Geschehnisse in einer das Interesse ständig steigernden Weise vorführen und sie vollständig zum Abschluß bringen solle. Die Forderung des Aristoteles, daß eine dramatische Handlung Anfang, Mitte und Ende haben solle, ist auch dabei grundlegend gewesen. Die modernen Kunstkritiker haben auch hier nur ausführlichere Einzelvorschriften

[15]) Aristoteles, Cap III, pg 3 ff. und Cap. VI, pg 7. Bellermann, I, pg 7: „Dies unverkennbar Unterscheidende ist die dialogische Form. Jede Definition, aus der sich die dialogische Form nicht von selbst mitergibt, muß von vorneherein abgewiesen werden. Soll also das unzählige Male nachgesprochene Wort, daß das Drama die höhere Einheit von Epos und Lyrik sei, mehr als eine unverstandene, schön klingende Redensart sein, so muß der Nachweis geführt werden können, daß aus solcher Einheit sich die dialogische Form mit Notwendigkeit ergibt.“ Vischer, III, 2, pg 1376: „Die Form ist ausschließlich dialogisch.“

[16]) cf. über die Monologie: Gottschall, pg 192 ff. Günther, pg 400. Vischer III, 1, pg 1392.

gegeben. Dieser Dreiteilung entspricht im neueren Drama die von den neueren Kunstrichtern aufgestellte Form: Exposition, Höhepunkt und Katastrophe, woraus sich bei größerer Ausdehnung von selbst eine Fünfteilung ergibt: Exposition, Steigerung, Höhepunkt, Fall (Umkehr), Katastrophe.[17] G. Freytag unterscheidet außerdem noch drei Momente: das erregende Moment (zwischen Exposition und Steigerung), das tragische Moment (zwischen Höhepunkt und Fall oder mit dem Höhepunkt vereinigt) und das retadierende Moment (vor der Katastrophe); diese Momente werden jedoch nicht allgemein anerkannt und zum Teil als zu formelhaft verworfen.[18]) Jedenfalls aber soll die dramatische Handlung in beständiger Steigerung zu einem Konflikt führen, der in psychologisch erklärbarer Weise die Katastrophe bedingt. Darin sind sich alle neueren Kunstkritiker einig; denn nur so wird ein einheitlich geschlossenes Drama möglich.

Eine andere für die dramatische Technik in Betracht kommende Frage ist noch die, ob im Drama der Charakter oder die Handlung wichtiger ist; und diese Frage hat eine sehr verschiedene Beantwortung erfahren. Aristoteles, der darauf hinweist, daß die Einheit nicht durch dieselbe Person herbeigeführt wird, sondern durch eine logisch zusammenhängende Handlung, erklärt die letztere für das wichtigere Element. Ja, er geht sogar soweit, daß er ein Drama ohne Charaktere für möglich hält, dagegen nicht ohne Handlung.[19]) Einen ähnlichen Standpunkt nehmen auch die neueren Kunsttheoretiker ein,[20]) während bei den Dramatikern in der Praxis das Interesse am Charakter häufig überwiegt[21]). Andere wiederum suchen zwischen beiden Auffassungen zu vermitteln und erachten die Frage in dieser Form für müßig, so Th. Lipps,

---

[17]) G. Freytag, pg 100 ff. Gottschall, pg 185 ff. Günther, pg 407 ff.

[18]) Gottschall, pg 191. Günther, pg 409.

[19]) Aristoteles, Cap. VI, pg 8: „ἔτι ἄνευ μὲν πράξεως οὐκ ἂν γένοιτο τραγῳδία, ἄνευ δὲ ἠθῶν γένοιτ' ἄν."

[20]) G. Freytag, pg 32. Gottschall, pg 168: „Ohne Handlung ist keine Tragödie möglich, ohne Sittenzeichnung aber ist sie möglich."

[21]) Gottschall, pg 168 ff.

nach dessen Ansicht die Tragödie von den Handlungen auf den Charakter, das ernste Schauspiel dagegen vom Charakter auf die Handlungen „abzielt“[22]) Diese Anschauung von Lipps steht in engem Zusammenhang mit seiner Ansicht über den Unterschied des ernsten Schauspiels und der Tragödie, indem er dem ersteren — ebenso wie Wundt — eine objektive Lösung des Konflikts, der Tragödie aber nur eine subjektive Lösung zuerkennt und betont, daß in der Tragödie der Konflikt tatsächlich ungelöst bleibe[23]). In ähnlicher Weise erklärt C. Sparrow Charaktere und Handlung für gleich wichtig, insofern sich der Charakter durch Taten offenbare und andererseits die Taten aus dem Charakter hervorgingen[24]). Zugleich weist sie darauf hin, daß für R. Browning als Psychologen einzig und allein der Charakter ausschlaggebend sei, und zwar nicht der Charakter, wie er sich durch Taten und Handlungen zeige, sondern der Charakter überhaupt, da Browning der Ansicht huldige, daß die Taten vielfach nicht ausreichen, um den Charakter in seinem wahren Lichte erscheinen zu lassen. Das aber führe ihn zu einer Umstoßung des dramatischen Aufbaues, der bisher für eine einheitliche Handlung grundlegend war, und zur Analyse. Ob dem so ist, soll nun die nachfolgende Betrachtung ergeben, die uns an den dramatischen Werken des Dichters dessen Stellung zu den bisher aufgestellten Forderungen und Auffassungen der dramatischen Technik zeigen soll[25]).

Der erste dramatische Versuch Brownings, sein **„Paracelsus“**, fällt in das Jahr 1835. Schon äußerlich sieht man dem Stücke an, daß man es mit keinem wirklichen Drama zu tun hat. Denn es fehlt ihm einmal die Benennung durch den Dichter, und außerdem lassen die Überschriften der fünf

---

[22]) Lipps, pg 69 ff.

[23]) Lipps, pg 70. Wundt, 3. Band, pg 541 ff.

[24]) Caroline Sparrow in „Modern Language Notes“, XXII, pg 65—71 und pg 97—103 (zwei Artikel über die Dramen Brownings.)

[25]) Eigene Inhaltsangaben werden nicht gegeben, da solche bereits bei Mrs. Orr, E. Frey, E Koeppel (Literarhist. Forschungen XLVIII) und anderen zu finden sind. Auf den Inhalt wird insoweit Bezug genommen, als es die Behandlung des Themas notwendig macht.

Teile erschließen, daß eine einheitliche dramatische Handlung nicht zu erwarten ist, da die einzelnen Teile von einander durch Jahre getrennt sind und an ganz entgegengesetzten Orten Europas spielen. Für den ersten Teil ist die Szene ein Garten in Würzburg und die Zeit das Jahr 1512, für den zweiten ist der Schauplatz Konstantinopel und die Zeit das Jahr 1521, der dritte Teil spielt 1526 in Basel, der vierte 1528 in Colmar und der fünfte im Jahre 1541 im Hospital zu Salzburg. Die Einheiten des Ortes und der Zeit sind also nicht gewahrt.

Von einer Einheit der Handlung aber kann überhaupt keine Rede sein, da das Stück keine wahrhaft „dramatische" Handlung aufweist. Es besteht natürlich eine Einheit in dem Stücke, insofern sich alles um Paracelsus dreht und dessen Leben in seinen Kämpfen dargestellt wird; aber eine „dramatisch einheitliche" Handlung existiert nicht; denn es läßt sich kein dramatisches Ziel angeben, auf welches das Stück hinausläuft. Paracelsus hat sich natürlich ein Ziel gesteckt, nämlich „die Wahrheit zu erforschen;" das ist „das Ziel seines Lebens," nach dem er jedesmal wieder von neuem strebt, wenn er vorher beinahe verzweifelte und sein Bemühen für vergeblich hielt. Aber ein „dramatisches Ziel" ist das nicht; denn die anderen Personen des Stückes widersetzen sich diesem Streben nicht so energisch, daß dadurch ein unlösbarer Konflikt mit ihnen heraufbeschworen wird, der mit einem unheilvollen Ausgang endigen würde.

So sucht Festus und Michal im ersten Teil den Paracelsus durch alle möglichen Einwände zwar zu veranlassen bei ihnen zu bleiben und seinen Plan nicht auszuführen. Festus weist ihn auf die Aussichtslosigkeit seines Vorhabens hin und führt Beispiele von anderen, die in solchem Streben umkamen, an; ja, er warnt ihn sogar nicht Ziel und Weg zu verwechseln. Aber alle seine Bemühungen sind bei dem starr an seinem einmal gesteckten Ziele festhaltenden Manne umsonst; er will in keiner Weise von seinen Entschlüssen abstehen. Diese Einwände geben ihm vielmehr nur Gelegenheit das Wachsen und Werden seines ganzen Planes von Anfang an zu schildern, um schließlich Festus und Michal ebenfalls von seinem Ge-

lingen zu überzeugen und ihre letzten Zweifel zu beheben. So endet also der erste Teil nicht mit der stärkeren Schürzung eines Knotens oder mit der Verschärfung eines Konfliktes zwischen den dramatischen Personen, sondern mit einer friedlichen Einigung der Ansichten. Es kann daher im ersten Teil kein Gegenspieler des Paracelsus festgestellt und auch kein Punkt angegeben werden, der als erregendes oder steigerndes Moment eine dramatische Handlung einleiten bezw. weiterführen würde. Außerdem wird schon in diesem Teil der Dialog durch zu lange Reden, die zum Teil auch epische Elemente enthalten, erheblich beeinträchtigt. Stark episch sind z. B. die beiden Reden des Paracelsus, in denen er Festus und Michal von seinem Leben, dem Entstehen seines Planes und seiner Absichten erzählt (pg. 22 ff., pg. 25 ff).

Noch weniger dramatisch als der erste Teil ist der zweite. Nach langem Umherirren treffen wir Paracelsus in Konstantinopel, wo er bei einem Zauberer um Rat fragt, was er tun solle, da er sein Ziel noch nicht erreicht hat. In einem Monolog (pg. 39—53) stellt Paracelsus Betrachtungen über sein bisheriges Leben an, die von dem bittersten Pessimismus und der entsetzlichsten Verzweiflung getragen sind.

"Time fleets, youth fades, life is an empty dream'," (pg. 41).

"Oh bitter, very bitter! And more bitter,
To fear a deeper curse, an inner ruin," (pg. 46).

Diese Ausrufe, sowie seine Befürchtungen den Verstand zu verlieren zeigen uns das Resultat seines bisherigen Strebens aufs deutlichste. Überhaupt wird Paracelsus in diesem Monolog treffend charakterisiert und gerät in einen heftigen Konflikt mit sich selbst; zugleich aber tritt dabei Brownings Eigenart klar zu Tage: Er liebt es einen Konflikt im Innern einer Person in psychologisch äußerst feiner Weise darzustellen, aber nicht einen Konflikt zwischen verschiedenen Personen. So kann auch Aprile, der darnach auftritt, wiederum nicht als Gegenspieler aufgefaßt werden. Denn er stellt sein Schicksal einfach dem des Paracelsus gegenüber, ohne dabei mit ihm in einen Konflikt zu kommen; es entsteht vielmehr abermals eine Einigung der Ansichten; denn beide glauben das ihrem

Streben Fehlende nunmehr gefunden zu haben. Paracelsus hat erkannt, daß Wissen ohne Liebe nichts wert sei, während Aprile die Überzeugung gewinnt, daß zur Liebe das Wissen treten müsse. Paracelsus ist daher der Meinung, sie könnten nun beide, einander ergänzend, mit vereinten Kräften ans Ziel gelangen; doch umsonst — Aprile stirbt. — Das Hauptelement ist somit in diesem Teil monodramatisch und nicht dramatisch, da uns lediglich Konflikte im Innern der Personen, nicht aber zwischen denselben, vorgeführt werden. Zu diesem Zweck aber ist der Monolog ein durchaus genügendes Ausdrucksmittel. Die fast durch den ganzen zweiten Teil sich hinziehende Monologform, die der Dialogform nur vorübergehend Platz macht, ist infolgedessen durchaus erklärlich und deutet bereits äußerlich den undramatischen Charakter dieses Teiles an.

Eine eigentümliche Stellung nimmt der dritte Teil ein; mehr als im zweiten ist hier der Dialog gewahrt, obwohl auch hier die langen Reden des Paracelsus kein lebhaftes Zwiegespräch aufkommen lassen. Wir treffen Paracelsus im Jahre 1526 in Basel als Professor; er ist im Streit mit wissenschaftlichen Autoritäten, deren Schriften er verbrannt hat und unzufrieden mit seinem Schicksal, da er sein Ziel — trotz der Belehrung durch Aprile — immer noch nicht erreicht hat. Aber nun wird uns Paracelsus nicht etwa im Streite mit den Professoren Basels oder vor seinen Hörern dargestellt, sondern zusammen mit Festus, der ihn nach 14jähriger Trennung in Basel aufsucht. Diesem gegenüber kann er natürlich über seine gegenwärtige Lage nur „berichten"; dadurch aber, sowie durch die Berichte über sein bisheriges Leben überhaupt erhält der dritte Teil viele epische Züge und verliert an dramatischen Elementen. Im übrigen erteilt auch hier Festus dem Paracelsus nur einige liebevolle Ratschläge und verläßt ihn, ohne seinem Streben Widerstand zu leisten. Es wird also auch in diesem Teil keine dramatische Handlung vorgeführt, sondern wiederum nur ein Kampf im Innern des Paracelsus um sein altes Ziel „To Know".

Ebensowenig ist der vierte und fünfte Teil dramatisch. Im vierten Teil muß sich Paracelsus zunächst darauf beschränken,

seinem Freunde Festus wieder nur zu „berichten", daß es nun inzwischen zum Bruch gekommen und er aus Basel vertrieben worden ist, worauf Festus ihn abermals von seinem Ziele abzubringen sucht, jedoch vergeblich. Außer diesen epischen Bestandteilen finden sich in diesem Teil auch lyrische Elemente, indem Paracelsus zuerst in einem Bilde, sodann in einem herrlichen Liede sein Streben und sein Ziel besingt (pg. 119; pg. 129—132). Mit nicht minder ergreifender Schönheit der Sprache und erhebenden Gedanken spricht er hernach, im nächsten Teile, von seinem vergangenen Leben und dem Scheitern seines Planes. Eine dramatische Szene entsteht aber dadurch nicht, da es hier ebenfalls zu keinem Konflikt zwischen den auftretenden Personen (Festus und Paracelsus) kommt. Paracelsus kann infolgedessen auch nicht auf tragische Weise im Kampf mit seiner Umgebung umkommen, sondern stirbt eines ganz natürlichen Todes zu Salzburg, der mit der Katastrophe eines Dramas keine Ähnlichkeit hat. — Der Dialog ist im letzten Abschnitt fast durchgehends durch den Monolog verdrängt. Denn obgleich Festus und Paracelsus ab und zu wieder in kürzeren Reden miteinander sprechen, so wird dadurch der Dialog doch nur ganz künstlich aufrecht erhalten, da die kurzen Zwischenreden des Festus vielfach nur dazu dienen um seine Anteilnahme an seines Freundes Schicksal zu bezeugen und diesem Gelegenheit zu geben ihm seine philosophischen Betrachtungen über das Leben vorzutragen. Umgekehrt dient natürlich auch die Situation, in der sich Paracelsus befindet, dazu Festus seine Gedanken aussprechen zu lassen und uns einen Einblick in das Innere seiner Seele zu gewähren. Beide charakterisieren sich also durch die Bekenntnisse ihrer eigenen Lebensauffassung, aber nicht durch ihr Handeln und auch nicht durch entgegengesetzte Bestrebungen, die zu einem Widerstreit der Interessen führen könnten. Festus ist daher kein Gegenspieler des Paracelsus. Auf diese Weise kann natürlich gar kein wirklicher Dialog entstehen; zum Ausdruck einer Weltanschauung, die niemand bekämpft, bedarf es eben nur des Monologs, und dieser bildet deshalb auch den Kern des fünften Teiles, der wie alle vorhergehenden der Hauptsache

nach monodramatisch lyrisch und episch, aber nicht dramatisch ist. zu einem Drama fehlt dem Stück vor allem ein Gegenspieler und infolge davon eine fortschreitende dramatische Handlung und die Dialogform.

Wenn aber keine dramatische Handlung vorhanden ist, können die Personen auch nicht durch eine solche charakterisiert werden. Der Dichter mußte daher zu einem anderen Mittel greifen; er war gezwungen seine Personen, die nicht in Konflikt mit einander kommen, sich selbst charakterisieren zu lassen; und dies geschieht — wie bereits bei Besprechung des letzten Teiles hervorgehoben wurde — hauptsächlich durch Rezitation ihrer Ansichten und Bestrebungen. Dadurch aber ist es dem Dichter gelungen die herrliche Gestalt des Paracelsus zu schaffen und sein Stück zu einem unvergänglichen, wenn auch nicht dramatischen Meisterwerk zu machen Sein Paracelsus ist eine ähnliche Gestalt wie Goethes „Faust". Unzufrieden mit seinem Los sucht er wie Faust nach Höherem zu streben um Befriedigung zu finden. "To know" ist sein Ziel, das er jedoch nicht erreicht, da er mit dem Streben nach Wissen nicht die Liebe zu seinen Mitmenschen verbindet. Im Gegensatz zu ihm scheitert Aprile in seinen Plänen, da er nur die Liebe zu den Menschen zu seinem Ziele gemacht hat. Neben diesen ausgeprägten Charakteren stehen noch Michal und Festus. Michal kommt als Charakter kaum in Betracht, da sie nur in ganz untergeordneter Weise im ersten Teil als die Braut des Festus beim Scheiden des Paracelsus auftritt. Aber auch Festus ist nicht so markant gezeichnet wie Aprile oder Paracelsus. Er ist ein liebevoller und treuer Freund des Paracelsus und warnt ihn stets zur Vorsicht, ohne jedoch selbst eine konträre oder auch nur eine andere selbständige Anschauung neben der des Paracelsus entschieden zu vertreten. Aus dem Ganzen aber spricht eine hohe, herrliche Weltanschauung, die sich hauptsächlich ergibt, wenn man die Bestrebungen des Paracelsus und Aprile zu einem Gesamtbilde vereinigt: Das Streben nach Macht und Wissen verbunden mit der Liebe zu den Mitmenschen ermöglicht den Fortschritt des Menschengeschlechts, an dem wir alle mitarbeiten sollen. Und ähnlich

wie F. Nietzsche seinen „Übermenschen“ als erstrebenswertes Ideal aufstellt, fordert auch R. Browning die Menschheit auf darnach zu trachten dem göttlichen Wesen immer ähnlicher zu werden. Dieser frohe Optimismus kommt insbesondere gegen Schluß des Stückes in der hoffnungsvollen Stimmung zum Ausdruck, mit der Paracelsus dem Tod entgegensieht, sowie in seinem Glauben an die stets fortschreitende Veredlung der Menschheit. Dies bezeugen unter anderem seine Worte: (pg. 170)

"Progress is the law of life, man is not man as yet,“

ferner (pg. 171):

"When all the race is perfected alike
As man, that is; all tended to mankind,
And, man produced, all has its end thus far:
But in completed man begins anew
A tendency to God,“

und endlich seine Worte: (pg. 176)

"Let men regard me, the poet dead long ago
Who loved too rashly; and shape forth a third
And better-tempered spirit, warned by both.“

Gleicht somit Brownings „Paracelsus“ durch den Charakter der Hauptperson und an Gedankentiefe in vielen Punkten dem Goethe'schen „Faust“, so weicht er in seinem Aufbau doch wesentlich von demselben ab. Es wurde bereits nachgewiesen, daß Brownings „Paracelsus“ kein dramatisches, sondern ein lyrisch-episches Werk ist. Von Goethes „Faust“ — wenigstens von dem ersten Teil — kann man dasselbe jedoch nicht behaupten. Zwar finden sich auch in Goethes Stück verschiedene längere Monologe und lyrische Partieen, außerdem weist es ebenfalls keinen festgefügten, technischen Bau auf. Aber es verdient trotzdem den Namen eines Dramas; denn — im Gegensatz zu Brownings „Paracelsus“ — besteht es wenigstens aus verschiedenen dramatischen Szenen und sogar einer vollkommen dramatischen Handlung, der Gretchenhandlung. Ein Hauptgrund aber, weshalb Goethes Werk im wesentlichen dramatisch zu nennen ist, ist außerdem der, daß in demselben — im Gegensatz zu Brownings

Stück — dem Faust in Mephistopheles ein Gegenspieler gegenübersteht. Denn er ist es, der mit dem Herrn eine Wette eingeht, mit Faust einen Pakt schließt und dann denselben immer weiter ins Verderben stürzt. All dies geschieht natürlich nicht ohne Widerstand und führt verschiedene Konflikte herbei, die in lebhafter Rede und Gegenrede zum Ausdruck kommen. Auf diese Weise bleibt dem Stück das äußere Kennzeichen des Dramas, der Dialog, der Hauptsache nach erhalten, was dagegen bei Brownings „Paracelsus" nicht der Fall ist.

Daß Brownings „Paracelsus" aber kein Drama, sondern nur ein Gedicht sein sollte, hat der Dichter in der ursprünglichen Vorrede seines Werkes ausdrücklich betont[26]). Und er selbst wird wohl am besten wissen, unter welchen Gesichtspunkten er sein psychologisch bedeutsames Werk verfaßt hat. Es wurde hier auf dasselbe nur deshalb ausführlicher Bezug genommen, weil es durch Einführung verschiedener Personen und durch seine Fünfteilung mit Angaben von Ort und Zeit äußerlich etwas dramatisches an sich hat, und weil an seiner dramatitchen Anlage — trotz der Erklärung des Dichters selbst — zum Teil noch festgehalten wird, so z. B. von E. Frey, der meint, es sei mehr ein Drama als ein Gedicht[27]).

Das erste für die Bühne bestimmte Stück schrieb Browning auf Veranlassung des Schauspielers Macready im Jahre 1837; es war seine Tragödie **„Strafford".** Dieses Stück weist zwei

---

[26]) Frey, pg 6. Dowden, pg 23. G. R. Elliot in „Anglia XXXII," pg 121.

[27]) Frey, pg 6. cf. dagegen das Urteil von Stopf. Brooke, pg 127: „Paracelsus, in order to give the poem a little local colour, opens at Würzburg in a garden in the year 1512. But it is not a poem which has to do with any place or time. It belongs only to the country of the human soul." Dowden, pg 23: „The poem, though dramatic, is not a drama." cf. auch Modern Language Notes, XXIII, pg 108, Anm. 1, wo R. Huntington Fletcher bemerkt: „Paracelsus, which is somewhere between a play and a series of monologues" . . . Ähnlich äußert sich C. H. Herford, pg 38, der sagt, das äußere Drama sei in Paracelsus durch das innere Drama der Seele vollständig verwischt.

Handlungen auf, eine Haupt- und eine Nebenhandlung. In der Haupthandlung wird der Kampf zweier politischer Ideale, der Demokratie und des Absolutismus, vorgeführt. Pym und seine Anhänger, die Vertreter des demokratischen Gedankens, suchen Straffords Verhältnis zu dem König zu lockern und ihn, sei es auf gütlichem Wege oder mit Gewalt, zu ihrer Partei zurückzugewinnen. Das ist das klare Ziel der Haupthandlung, auf das von Anfang an alle Fäden hinauslaufen. Die mit diesem Bestreben einsetzende Handlung wird sodann durch Pyms zweimalige Überredungsversuche bei Strafford, sowie durch die Parlamentsverhandlungen gegen ihn stufenweise gesteigert, bis im dritten Akt mit der Versammlung im Oberhaus der Höhepunkt erreicht wird. Charakteristisch ist dabei, daß die Versammlung selbst nicht direkt vorgeführt wird, sondern hinter die Bühne verlegt ist. Wir erfahren darüber nur indirekt durch mehrere außen horchende Personen näheres. Eine Lösung des Konfliktes tritt jedoch durch diese Versammlung nicht ein; vielmehr platzen die beiden Parteien so aufeinander, daß Strafford herausstürmt und sich von der Menge entwaffnen lassen muß. Damit ist der Beginn seiner Erniedrigung oder die erste Stufe der fallenden Handlung gegeben. Eine Untersuchung wird gegen ihn eingeleitet, die Stimmung gegen ihn im Oberhaus verschärft sich mehr und mehr, und der König unterzeichnet schließlich Straffords Todesurteil. Das sind die Hauptstufen der fallenden Handlung. Außerdem aber taucht noch einige Male eine leise Hoffnung für Straffords Rettung auf und zwar zuerst, als ihn der König an die Spitze des heranrückenden Heeres stellen will, sodann als der König seine Unterschrift zurücknehmen und Strafford retten will, und endlich, als Lady Carlisle sich erbietet mit ihm auf einem bereit stehenden Boot zu entfliehen. Strafford weist jedoch diese sämtlichen Angebote zurück. Wir haben somit eine dreimalige Verzögerung der Katastrophe oder drei retardierende Momente, was wiederum als etwas Außergewöhnliches im Bau des Stückes auffällt. Eigenartig ist aber auch der Ausgang desselben: die Katastrophe wird nur angedeutet, aber im Stück selbst nicht mehr vollzogen. Pym erscheint im Gefängnis um Strafford auf seinen

Tod vorzubereiten. Damit schließt das Stück. Trotzdem aber die Katastrophe außerhalb des Dramas fällt, darf es dennoch als abgeschlossen betrachtet werden, da wir genau wissen, was mit Strafford geschehen soll und wie die Handlung enden wird.

Eine Nebenhandlung entsteht durch Straffords Verhältnis zu Lady Carlisle. Diese liebt ihn zärtlich und sucht ihn auf alle mögliche Art vor dem Verderben zu bewahren. Den König und seine Umgebung hat sie als falsch erkannt; deshalb gibt sie ihrem Mißtrauen gegen ihn in Warnungen wiederholt Ausdruck. So ist also auch ihr Bestreben darauf gerichtet Strafford von dem König zu trennen. Das Ziel der Nebenhandlung fällt also mit dem der Haupthandlung zusammen. Jedoch sind die beiden Handlungen noch fester miteinander verknüpft und greifen sogar ineinander über. In der 2. Szene des 3. Aktes erfährt nämlich Lady Carlisle von der Königin, in welch gefährlicher Lage sich Strafford befindet, und klärt ihn trotz der Einschärfung der Königin darüber auf. Für die Haupthandlung ist dies insofern von Wichtigkeit, als Strafford von da an auf alles gefaßt ist und an seine Getreuen seine Anordnungen hinausgeben kann. Außerdem übergibt der König Lady Carlisle in der 1. Szene des 4. Aktes den Auftrag an Strafford, wonach dieser den Oberbefehl eines heranrückenden Heeres übernehmen und sich rächen sollte. Nach einigem Zögern entledigt sie sich dieses Auftrages, wodurch für die Haupthandlung ein retardierendes Moment entsteht. Ferner erbietet sich Lady Carlisle in der 2. Szene des 5. Aktes Strafford zu retten, was abermals ein retardierendes Moment für die Haupthandlung bildet. So ist also die Nebenhandlung mit der Haupthandlung enge verbunden und die Einheit dadurch hergestellt, daß beide Handlungen dasselbe Ziel verfolgen. Daß das Verhältnis von Strafford und Lady Carlisle nicht direkt zur Haupthandlung gehört, sondern eine Nebenhandlung bildet, liegt in dem Umstand, daß Lady Carlisle an dem Kampf der beiden politischen Ideale nur indirekt beteiligt ist. Sie verfolgt zwar das gleiche Ziel wie Straffords Gegenspieler in der Haupthandlung, aber nicht aus politischen Beweggründen — ihr Motiv ist die Liebe.

Ist demnach trotz zweier Handlungen — von den angegebenen Unregelmäßigkeiten im äußeren Aufbau der Haupthandlung abgesehen — die Einheit der Anlage im ganzen gewahrt, so fragt es sich noch, ob sie auch im einzelnen beobachtet ist. Was hiebei zunächst in die Augen fällt, ist die 1. Szene des V. Aktes, wo Strafford sich mit seinen Kindern im Gefängnis unterhält. Auf den Verlauf der Handlung ist diese Partie ohne Einfluß, weshalb man sie für eine Episode halten könnte. Sie dient aber zur Beleuchtung der Situation, in der sich Strafford befindet, und bildet einen starken Kontrast zu der bald darauf folgenden Verkündigung seines Todesurteils durch Hollis Diese wirkt nun um so erschütternder, nachdem wir Strafford kurz vorher so sorglos und friedlich mit seinen zwei Kindern haben spielen sehen. Obwohl daher diese Partie für den Verlauf der Handlung ohne Bedeutung ist, so tritt durch sie doch keine Störung der Einheitlichkeit des Gesamtwerkes ein; sie ist daher nicht als eine eigentliche Episode, sondern höchstens als Episode im engeren Sinne aufzufassen. — Ferner ist zu beachten, daß die Exposition zum Teil dadurch gegeben ist, daß Vane die Wandlung im Charakter Straffords schildert; dadurch aber entsteht ein dialogstörendes episches Element. — Von den vier Monologen steht der erste an der Stelle, wo Lady Carlisle Strafford zum ersten Male vor dem Mißtrauen des Königs gewarnt hat. Darauf geht Wentworth bei sich zu Rate und überlegt die Situation. Aus dem Ganzen geht hervor, daß er gewillt ist dem König treu zu bleiben, also ein für die weitere Handlung wichtiger Entschluß (Akt I, Szene 2). — Eine Abschweifung enthält auch der nächste Monolog Straffords nicht. Derselbe wird gegen Schluß des II. Aktes gesprochen, nachdem Lady Carlisle Strafford abermals gewarnt hat; er steht daher ebenso wie der vorige an einer Stelle, wo eine innere Konzentration natürlich ist, und bringt von neuem den Entschluß Straffords, bei seinem Ideal auszuharren. — Im dritten Monolog (III, 2) überlegt Lady Carlisle, ob Strafford sie denn wirklich liebe, da er ihren Warnungen kein Gehör schenkt; sie kommt zu dem Schluß, daß seine Augen nicht trügen können. Dieser Schluß ist für das weitere

Ausharren der Lady Carlisle in ihrer Liebe zu Strafford und somit für den Verlauf der Nebenhandlung sehr wichtig, und da diese mit der Haupthandlung enge verknüpft ist, auch für letztere. — Der König entschließt sich endlich für Strafford Partei zu ergreifen und gibt diesen Entschluß ebenfalls in einem Monolog kund (IV., 3.). Dieser Entschluß wäre für die Handlung von Bedeutung, wenn er ausgeführt würde. Da dies aber nicht der Fall ist, bildet er nur ein Moment der Spannung und dient zur Charakterisierung des Königs, der in der folgenden Szene wieder so wankelmütig wird, daß er alles, was er zuvor beschlossen hat, mißachtet und Straffords Todesurteil unterzeichnet. Mit Ausnahme dieses Monologs haben also alle anderen direkt Bedeutung für die Handlung; einheitstörend wirkt aber auch dieser letzte Monolog kaum, da er wenigstens keine abschweifenden Reflektionen enthält und den König treffend charakterisiert. Die Einheit der Handlung ist somit auch im einzelnen ziemlich gewahrt; nur die Lebhaftigkeit des Dialogs wird durch mehrere allzu lange Reden bisweilen etwas beeinträchtigt[28]).

Der Aufbau des Dramas war jedoch für den Dichter nicht die Hauptsache; sein Hauptinteresse bildete die Gestaltung der Charaktere, insbesondere natürlich Straffords. Das geht aus seinen eigenen Worten hervor, wenn er sagt: "The play is one of action in character, rather than character in action."[29]) Von der Wahrheit dieser Selbstkritik werden wir uns überzeugen, wenn wir noch einen Blick auf die Charaktere und zwar zunächst auf den Straffords werfen. Strafford ist von Browning als eine hoch über der Masse stehende Persönlichkeit gezeichnet. Er hat sich zur Aufgabe gesetzt in England sein politisches Ideal, die absolute Monarchie, zur Verwirklichung zu bringen und ist entschlossen, mit seiner ganzen Kraft, jedem Hindernis zum Trotz, für das von ihm als richtig

---

[28]) cf. Sharp, pg. 83, der ebenfalls "the misproportionate length of some of the speeches" tadelt.

[29]) cf. Anglia XXXII, pg. 142. Hier weist G. R. Elliott auf Brownings ursprüngliche Vorrede zu dem Stück hin, wonach dasselbe "one of action in character, rather than character in action" sein soll.

erkannte Ziel einzutreten. Er gerät dadurch in starken Konflikt mit seiner ganzen Umgebung, seinem Freunde Pym, Lady Carlisle u. a. Aber all ihre Bitten, Überredungsversuche und Drohungen können ihn nicht von seinem Plane abbringen. Er bleibt standhaft. Selbst die schändliche Haltung des Königs, der sein Wort bricht und sich dauernd als unzuverlässig erweist, vermag ihn in der Verfolgung seines Ideals nicht zu hindern. Er besitzt ein unerschütterliches Vertrauen zum König, er ist nur zu vertrauensselig und zu wenig real denkend; das hat er schließlich selbst erkennen müssen, wenn er über Pym sagt (pg. 276):

"I was fool enough to see the will of England in Pym's will" und wenn er gegen Schluß des Stückes (pg. 298) dem König, dem er zuerst seine Kinder anvertrauen will, die Worte entgegenschleudert: "Or, stay, sir, do not promise — do not swear!"

In diesem starren Festhalten an seinem Ideal, seiner ganzen Umgebung zum Trotz, liegt das Tragische der Handlung. Auf diese Weise muß er untergehen. Die Katastrophe ergibt sich daher aus seinem Charakter. Zweifellos aber wird das Mitleid für Strafford dadurch abgeschwächt, daß man ihm vorwerfen kann, er hätte von vorneherein die Aussichtslosigkeit und das Nutzlose seines Strebens erkennen müssen. Denn in einem Zeitpunkt, wo nahezu das ganze Volk gegen die absolute Monarchie ist und eine solche unter einem derartig unfähigen König wie Charles nur unheilvoll werden kann, muß der Kampf für die Herstellung des Absolutismus doch als verfehlt betrachtet werden.

Strafford, dem ausgesprochenen Vertreter des absolutistischen Gedankens, steht ein nicht minder begeisterter Anhänger der Demokratie, sein alter Freund Pym, gegenüber. Auch er vertritt seine Ansicht mit Ernst und Tatkraft und faßt den Kampf für sein Ideal — ebenso wie Strafford — als eine göttliche Mission auf, was die letzten Worte, die er im Kerker spricht, deutlich beweisen. Aber trotzdem besteht ein bedeutender Unterschied zwischen den beiden Charakteren. Pym ist viel rücksichtsloser in Verfolgung seines Zieles und

entpuppt sich als echten Demagogen, dem es in erster Linie darauf ankommt die Massen an sich zu ketten, um sein Ziel zu erreichen. Dafür spricht sein radikales Vorgehen gegen Strafford, den er plötzlich des Hochverrats anklagt (IV, 2), sowie die Art und Weise, mit der er dem König die Unterschrift für Straffords Todesurteil abnötigt. Bei all diesen Handlungen erscheint er durchweg als äußerst gewandter und schlauer Diplomat, der immer den richtigen Angriffspunkt herausfindet. Gewöhnlich versucht er zuerst seine Forderungen auf gütlichem Wege zu erreichen und denselben erst dann mit Gewalt Nachdruck zu verleihen, wenn sich die erstere Art als unmöglich erwiesen hat. So sucht er auch den König zuerst um seine Unterschrift zu bitten (pg. 284); und erst als derselbe zögert, macht er ihn auf seine gefährdete Position aufmerksam und droht ihm mit den Worten (pg. 286): "Mark me, King Charles, save — you!"

In ähnlicher Weise will er Strafford von seiner Bahn abbringen; auch bei ihm versucht er es zunächst mit gütlichen Überredungsversuchen, aber er kommt damit bei Strafford ebensowenig wie mit Gewaltmitteln an sein Ziel. Erscheint so der Charakter Pyms in weniger günstigem Lichte, so steht Pym doch ebenfalls als Persönlichkeit über der Masse. Das beweist er als Führer der demokratischen Partei Sein Wille beherrscht alle in gleicher Weise; mit wenigen Worten weiß er seine Anhänger von der Richtigkeit seiner Idee und der Schuld Straffords zu überzeugen (I, 1; pg. 199); und mit ebenso geringer Mühe bringt er ihnen nicht lange darnach bei (II, 1; pg. 225), daß Strafford sich nun an ihre Partei anschießen werde, da ihn der König von sich stoßen wolle. — Jedenfalls ist es Browning durch diese beiden Charaktere (Strafford und Pym) gelungen, den Gegensatz zwischen der unselbständigen Volksmasse und der zielbewußten Persönlichkeit scharf hervortreten zu lassen, ein Bestreben, das wir in späteren Stücken noch weiter treffen werden.

Von den übrigen Personen verdient noch der König, Lady Carlisle und die Königin Erwähnung. — Im Gegensatz zu den zielbewußten Charakteren Strafford und Pym erscheint

der König als schwacher, wankelmütiger und unfähiger Regent. Gleich bei seinem ersten Auftreten erweist er sich wortbrüchig. Zuerst verspricht er Wentworth sein Vertrauen schenken zu wollen und entläßt ihn mit den Worten (pg. 218): "That man must love me"; unmittelbar darauf aber erscheint die Königin und bringt ihn alsbald zur Zurücknahme seines Versprechens und zum Ausruf (pg. 219): "I do not so confide!" und "Wentworth's counsel never prevailed on me." Ein weiterer Beweis für seine Wankelmütigkeit und Unselbständigkeit ist die oben schon besprochene Einwilligung in das Todesurteil Straffords. Freilich verspürt er Strafford gegenüber immer wieder das Gefühl der Dankbarkeit und das Bedürfnis ihm zu helfen; auch ist er sich bewußt, daß er ihm unrecht getan habe: "He is my friend, sir: I have wronged him" (pg. 284) sagt er zu Pym; und zuvor schon ist er in einem Monolog (pg. 282 ff.), in dem er seine Handlungsweise überlegte, zu dem Entschluß gekommen, daß Strafford ein treuer Untertan sei und er ihn retten wolle. Aber willenlos gibt er einer jeden neuen Forderung, die an ihn gestellt wird, nach und widerruft unmittelbar darauf, was er kurz zuvor gut geheißen. So will er ja auch seine Unterschrift zurücknehmen und Strafford retten; aber zu spät. Alles in allem ist er jedenfalls ein Charakter, der den Kampf Straffords nicht wert ist.

In nicht minder ungünstigem Lichte erscheint die Königin. Sie ist sich der Schwäche ihres Gemahles wohl bewußt und sucht dieselbe auszunützen, indem sie zusammen mit der Hofpartei nach Kräften gegen Wentworth intriguiert.

Im Gegensatz zu ihr steht eine andere Frauengestalt, Lady Carlisle. Sie ist vom Dichter — ebenso wie die Königin — mit nur wenigen Strichen gezeichnet. Selbstaufopferung für Strafford, den sie liebt, ist ihr Hauptcharakterzug, der in ihren Überredungsversuchen bei Strafford und in ihren Rettungsangeboten wiederholt zu Tage tritt. Wie treu sie Strafford ergeben ist, geht am besten aus ihrer Erwiderung an Pym, der ihr sagt, das Ende sei nahe, hervor:

"I am to save him! All have shrunk beside;
'T is only I am left. Heaven will make strong
The hand no was the heart. Then let both die!" (pg. 287.)

So hat also Browning — von der etwas einseitigen Charakterisierung der Königin und Lady Carlisle's abgesehen — im ganzen markante, wenn auch zum Teil steife Charaktere geschaffen. Eigenartig ist dabei das Verfahren, das er anwendet, um durch diese Charaktere eine psychologische Handlung zu erzielen: Die Hauptperson und ihre Gegenspieler vertreten bereits von Anfang an zwei entgegengesetzte Ideale, von denen sie in keiner Weise abweichen wollen. Der Held wird nun in Verfolgung seines Ideals von seinen früheren Freunden angegriffen; er befindet sich daher in der Defensive und muß bei sich in seinem Inneren entscheiden, ob er seinem Ideal treu bleiben will oder nicht.[30]) Und darauf beruht im wesentlichen die Handlung: die immer heftiger angreifenden Gegner bringen den Helden in einen stets wachsenden Konflikt mit sich und seiner Umgebung, aus dem er als moralischer Sieger hervorgeht, während er äußerlich unterliegt. Dabei aber führt der Dichter diesen Kampf mit seinen Einzelheiten nicht vollständig auf der Bühne vor (Höhepunkt und Katastrophe fallen — wie bereits angegeben wurde — hinter die Bühne), sondern zeigt uns hauptsächlich, wie sich die Charaktere dabei verhalten und welches ihre Motive zu ihrer Handlungsweise oder zu irgend einem Entschlusse sind.[31]) Darin ist also Brownings Neigung zur Darstellung der Charaktere durch psychologische Analyse und seine Bevorzugung der Charaktere gegenüber der Handlung bereits deutlich zu erkennen, wenn auch das monodramatische Element die äußere Handlung und den Dialog hier noch nicht verdrängt.[32])

---

[30]) cf. G. Freytag, pg. 93, der zwei Arten von Konstruktionen des Dramas unterscheidet, nämlich: 1. eine Konstruktion, bei der der Held gleich von Anfang an angreifend vorgeht und die Handlung führt, und 2. eine Konstruktion, bei welcher der Held von den Gegenspielern angegriffen wird und die Handlung im Gegenspiel aufsteigt. Zu der letzteren Art von Dramen gehört Brownings "Strafford".

[31]) Frey, pg. 26, deutet ebenfalls dieses Verfahren an.

[32]) Fotheringham, pg. 130, erkennt ihm die Energie für ein Bühnendrama ab. E. Frey, pg. 25 ff., hält das Stück nur teilweise für bühnenfähig. Daß das Stück nicht bühnenfähig oder nur teilweise bühnenfähig sein soll, hat seinen Grund in den nachgewiesenen Mängeln, hauptsächlich in dem Zurücktreten der äußeren Handlung, in der Bevorzugung der Charaktere gegenüber der Handlung und in den zum Teil etwas steifen, unwandelbaren Charakteren.

Die Einheit des Ortes ist nicht strenge beobacht; die einzelnen Szenen weisen vielmehr folgende Örtlichkeiten auf:

I, 1: A House near Whitehall.
I, 2: Whitehall.
II, 1: A House near Whitehall.
II, 2: Whitehall.
III, 1: Opposite Westminster Hall.
III, 2: Whitehall.
III, 3: The Antechamber of the House of Lords.
IV, 1: Whitehall.
IV, 2: A Passage adjoining Westminster Hall.
IV, 3: Whitehall.
V, 1: Whitehall.
V, 2: The Tower.

Das Stück weist also einen 12maligen Szenenwechsel auf, was die Illusion des Zuschauers im Theater zweifellos stören würde, wenn 12 verschiedene Schauplätze dargestellt würden. Das ist jedoch nicht der Fall; es werden uns vielmehr nur sechs verschiedene Örtlichkeiten vorgeführt, da die Szene von Whitehall sechsmal (I, 2; II, 2; III, 2; IV, 1; IV, 3; V, 1) und die Szene des Hauses bei Whitehall zweimal (I 1; II 1) sich wiederholt. Dadurch wirkt der häufige Szenenwechsel zweifellos weniger illusionstörend, als wenn 12 verschiedene Schauplätze auf einander folgen würden.

Auch die Einheit der Zeit ist nicht sklavisch festgehalten; für die Zeitdauer ergibt sich vielmehr folgende Berechnung: Zwischen der 1. und 2. Szene des I. Aktes kann kein längerer Zwischenraum liegen, denn Pym erklärt am Schluß der 1. Szene, er wolle Wentworth aufsuchen. Er geht also nach Whitehall um hier Wentworth zu treffen. Der Weg, den er zu machen hat, ist jedoch nicht weit, nämlich von dem Hause bei Whitehall bis Whitehall, also höchstens einige Minuten. Bis er nach Whitehall kommt, hat Lady Garlisle mit Wentworth, der gegen Schluß der 1. Szene ankam und von der Menge jauchzend empfangen wurde, bereits eine kurze Unterredung gehabt; dieselbe muß also ungefähr die Zeit in Anspruch genommen haben, während welcher Pym auf dem Wege war. Die 2. Szene

muß daher ziemlich unmittelbar auf die erste folgen. — Zwischen dem I. und II. Akt kann wiederum kein größerer Zwischenraum liegen. Das deutet die Bemerkung von Hollis (II, 1; pg. 222) an: "But Strafford, just returned from Ireland". — Daß aber die Pause etwas größer gewesen sein muß als zwischen I, 1 und I, 2, beweist die Tatsache, daß Pym inzwischen die Entschlüsse des Königs, das Parlament nur kurz zu berufen und dann aufzulösen, sowie Strafford von sich zu stoßen, erfahren hat. Dies kann jedoch innerhalb weniger Stunden, ja vielleicht in noch kürzerer Zeit, geschehen sein. Die Berechnung für die Zeit zwischen II, 1 und II, 2 ergibt sich in ähnlicher Weise wie die für die Zeit zwischen I, 1 und I, 2. Pym und seine Freunde machen sich am Schluß von II, 1 auf den Weg nach Whitehall; inzwischen findet eine kurze Unterredung zwischen Strafford und dem König statt. Dann kommen Pym und seine Freunde in Whitehall an. Die 2. Szene muß also auch in diesem Akt ziemlich rasch auf die erste folgen. — Eine längere Pause liegt zwischen dem II. und III. Akt. Es wurde inzwischen der Kampf mit den Schotten ausgefochten, die Strafford besiegten und nun gegen London marschieren. Es müssen also inzwischen mehrere Tage, wenn nicht Wochen, vergangen sein. — Die 2. Szene des III. Aktes muß wieder ziemlich rasch auf die erste folgen. Vane und seine Freunde verlassen am Schluß der 1. Szene Westminster Hall und gehen nach Whitehall; hier erscheinen sie in der 2. Szene, nachdem Lady Carlisle zuvor mit der Königin eine kurze Unterredung gehabt hat, die während der Zeit vor sich gegangen sein muß, wo Vane und seine Genossen noch auf dem Wege waren. — Ebenso kann zwischen III, 2 und III, 3 nur die Zeit fallen, die Strafford von Whitehall bis zum House of Lords braucht, da er am Schluß von III, 2 seine Freunde auffordert, ihm zum Oberhaus zu folgen und wir ihn in III, 3 bereits dortselbst antreffen. — Eine größere Zwischenzeit ist hingegen zwischen dem III und IV. Akt anzusetzen, da wir (IV, 1; pg. 266 und pg 268) hören, daß gegen Strafford eine Untersuchung eingeleitet ist, die schon 18 Tage dauert. Wenn nun diese Untersuchung unmittelbar nach der Oberhaussitzung des III. Aktes

begonnen hat, was sehr wahrscheinlich ist, liegt genau die Zeit von 18 Tagen dazwischen. Falls die Untersuchung jedoch erst einige Tage später eingeleitet wurde — was wenigstens nicht ausgeschlossen ist — liegt eine noch längere Zeit dazwischen. — Zwischen IV, 1 und IV, 2 dürfen wir ungefähr die Zeit annehmen, die Lady Carlisle von Whitehall nach Westminster Hall brauchte, um Strafford den Auftrag des Königs zu überbringen, dem gemäß sich Strafford an die Spitze eines heranrückenden Heeres stellen sollte. — Zwischen dem IV. und V. Akt liegt wiederum eine längere Pause; denn inzwischen muß Strafford in den Tower geworfen worden sein und hier schon eine ziemlich lange Zeit zugebracht haben, da er (V, 2; pg. 295) sagt:

"Only I want the air: it vexes flesh
To be pent up so long" —

Die Pause zwischen V, 1 und V, 2 muß dagegen wieder etwas geringer sein, wenn auch nicht so gering wie zwischen den Szenen innerhalb der vorhergehenden Akte. Sicher vollziehen sich die Vorgänge dieser beiden Szenen noch am gleichen Tage; das beweisen folgende Worte von Hollis (V, 1; pg 288):

"To-day . . . is it to-day? And all the while
He's sure of the King's pardon. Think, I have
To tell this man he is to die."

Daß Hollis jedoch nicht unmittelbar nach der 1. Szene in den Tower ging um seinen Auftrag auszurichten, bezeugt sein Entschluß am Ende der 1. Szene (pg. 290):

"Let the King tell him! I'll not look on Strafford."

Er hat also zweifellos noch eine Zeit lang gezögert und erst abends die Botschaft überbracht. Daß es bereits Abend war, als er dies tat, geht aus folgenden Stellen hervor:

"The boat's in the broad moonlight all this while"

(William: V, 2; pg. 290) und

" . . . Wherefore not feel sure
That Time who in the twilight comes to mend
All the fantastic day's caprice . . ."

(Strafford: V, 2; pg. 292). Es kann also immerhin eine Pause von einigen Stunden, ja vielleicht einem halben Tag, zwischen

den beiden Szenen liegen. Für die ganze Handlung aber ergibt sich aus dieser Berechnung eine Zeitdauer von mehreren Wochen, eventuell sogar von ein paar Monaten, je nachdem man die Pausen zwischen den einzelnen Akten kürzer oder länger faßt.[33])

Das nächste Drama Browning's, **"Pippa Passes"**, erschien im Jahre 1841. Bei diesem Stücke merkt man alsbald, daß man es mit einem Bühnendrama nicht zu tun hat. Die Einleitung, ein herrlicher lyrischer Monolog, deutet im voraus auf den lyrischen Charakter und die ganze Anlage des Stückes hin. Es werden vier dramatische Szenen, die unter sich in keinem inneren Zusammenhang stehen, vorgeführt; jede dieser vier Szenen könnte für sich bestehen, da ein gemeinsames Ziel für alle vier nicht vorhanden ist. Wir werden daher vergeblich eine nach den sonst gültigen technisch-dramatischen Gesetzen einheitlich aufgebaute Handlung suchen. Jedenfalls aber muß eine innere Einheit in dem Stücke da sein, wenn es ein Kunstwerk sein soll; und diese wird durch die Hauptperson, durch Pippa, herbeigeführt. Pippa nimmt sich am Neujahrtage, ihrem einzigen Ruhetage im Jahr, vor, denselben recht glücklich zuzubringen und sich an Stelle der vier glücklichsten Menschen von Asolo zu versetzen. Mit Tagesanbruch geht sie daher auf die Straßen von Asolo und zieht bei den vier Glückskindern ihrer Phantasie vorüber, wobei sie sich über deren vermeintliches Glück freut und Lieder singt. Sie kommt bei jedem dieser vier Menschen gerade in dem Augenblick vorbei, in dem sie sich in der Krisis (also technisch-dramatisch auf dem Höhepunkt des Stückes) befinden und führt durch ihren Gesang unbewußt jedesmal eine Wendung zum Besseren herbei.[34])

In der ersten dieser vier dramatischen Szenen treffen wir Sebald und Ottima, ein sündiges Liebespaar. Sebald hat im Hause Ottimas sein Brot verdient. Er hat Ottima Musikstunden gegeben und sich dabei heftig in sie verliebt. Sie

[33]) cf. Berdoe, pg. 521—524, wonach die Ereignisse in der Geschichte über ein Jahr dauern.

[34]) cf. Jiriczek, pg. 54.

sind dann öfters heimlich zusammengekommen und schließlich in ihrer Liebe so weit gegangen, daß Sebald auf Anstiften Ottimas ihren alten Gatten Luca ermordet hat. Das liegt bereits zurück und nun setzt die dramatische Handlung ein.[35]) Sebald und Ottima schwelgen in Sinneslust; Sebald aber verspürt bereits Gewissensbisse und beginnt seine Tat zu bereuen Ottima dagegen ist leichtsinniger wie er; sie sucht im Genuß des Augenblicks sich und Sebald über die Vergangenheit hinwegzutäuschen. Ihr Sinnentaumel soll jedoch nicht mehr lange dauern; wie Lady Macbeth, die ebenfalls nicht den Mut hatte die Tat selbst zu begehen, wird auch sie gar bald bittere Reue empfinden.[36]) Sebald hat sich bereits verleiten lassen Ottima nochmals als seine Königin zu krönen.

"Crown me your queen, your spirit's arbitress,
Magnificent in sin. Say that"

spricht sie (pg. 24) zu ihm und

" . . . I crown you
My great white queen, my spirit's arbitress,
Magnificent . . . "

erwidert er, da werden sie durch das herrliche Lied Pippas, die außen vorübergeht, an die Existenz Gottes und an die ewige Vergeltung erinnert. Mit erschütternder Gewalt wird dadurch der dramatische Umschwung herbeigeführt. "God's in his heaven" stammelt Sebald dem Gesange Pippas nach und wird sich seiner entsetzlichen Tat plötzlich wieder bewußt, um schließlich auch Ottima zum Bewußtsein ihrer Schuld zu bringen. "Mine is the whole crime", ruft sie (pg. 26) aus und ist bereit ihr Verbrechen zu sühnen, indem sie Sebald bittet, zuerst sie, dann sich zu töten.[37])

---

[35]) Walker, pg. 321, sagt: "Browning on the other hand" (im Gegensatz zu Shakspere) "prefers to take the action as past. In his plays little happens, though much is said."

[36]) cf. Walker, pg. 319 ff.

[37]) Stopf. Brooke, pg. 331 ff., findet diese Szene zu realistisch und tadelt den Übergang der sinnlichen Liebe Ottimas in die geistige. Dieser Übergang ist aber psychologisch wohl begründet; zu dieser höheren Auffassung wird Ottima eben durch Pippas Gesang und das dadurch bedingte Erwachen des Schuldbewußtseins gebracht. cf. dagegen E. Koeppel (in den Literarhistor. Forschungen" XLVIII, pg. 43), der diese Szene für unübertrefflich hält.

Die zweite Handlung versetzt uns in das Haus des Bildhauers Jules. In der vorhergehenden Zwischenszene hören wir, daß einige Studenten ihrem Freunde Jules aus Mißgunst einen Possen gespielt und durch gefälschte Briefe ihm vorgetäuscht haben, daß Phene — ein Mädchen niederer Herkunft, das schon als Modell diente — sich für seine Kunst interessiere und ihn liebe. Jules ist darauf eingegangen und kehrt eben mit seiner Braut aus der Kirche in sein Haus zurück. Mit idealistischen Worten spricht er nun zu Phene über sein Liebesglück und seinen künstlerischen Beruf. Er wird jedoch bald aus seiner Täuschung gerissen, als ihn Phene über den wirklichen Sachverhalt aufklärt, und will seine Braut von sich stoßen. Da ertönt Pippas Gesang und bringt ihn zur Umkehr. Die Erwähnung des Namens "Kate the Queen", die einem Pagen ihre Liebe schenkte, veranlaßt ihn, auch in Phene eine „Seele" zu erkennen und ein Wesen, das seines Beistandes bedarf. Er ist deshalb bereit sich um so fester an sie zu ketten und mit ihr auf einer fernen Insel bei Griechenland ein neues Leben zu beginnen.[38])

Im dritten Bilde wird uns Luigi und seine Mutter vorgeführt. Zuerst erfahren wir in einer kurzen, wieder in Prosa geschriebenen Vorszene, daß Luigi wegen seiner Verbindung mit den Carbonari verdächtigt ist und daß ihm die Polizei auflauert. In der dritten Hauptszene hören wir sodann, daß Luigi beabsichtigt, den österreichischen Kaiser, den er für einen Tyrannen hält, zu ermorden. Er will es aus überschäumender Vaterlandsliebe tun.

"Italy, Italy, my Italy!
You're free, you're free!"

[38]) Stopf. Brooke meint pg. 331: "No girl of fourteen brought up by Natalia would talk in that fashion." Er tadelt also auch bei Phene die Charakterwandlung und ist der Ansicht, daß sie ihr jugendliches Alter sowie die Erziehung Natalia hindere, um zu einer höheren Auffassung zu gelangen. Dabei ist aber doch zu bedenken, daß nun bei Phene auch der Einfluß Jules' in Betracht kommt, und sie durch seine unmittelbar vorhergehende Rede auf ernstere Gedanken gebracht und zu einer höheren Anschauung hingelenkt wird. Das fühlt Phene selbst, wenn sie sagt (pg. 39): "It is to keep myself — Where your voice lifted me" und (pg. 39 unten): "What rises is myself."

ruft er aus (pg. 56). Seine Mutter sucht ihn auf alle mögliche Weise von seinem Vorhaben abzuhalten. Da ertönt wieder Pippas Stimme; sie singt von einem guten alten Kaiser und entflammt seinen Patriotismus aufs neue. Er glaubt Gottes Stimme zu vernehmen, stürmt hinaus um an dem verhaßten, ungerechten Herrscher Rache zu nehmen und entkommt so der Polizei.[39])

Die vierte Handlung spielt in einem Palast bei dem Dome. Der Monsignore ist von Messina nach Asolo gekommen, um nach dem Tode seiner beiden Brüder mit Uogo, der für den jüngeren Bruder die Geschäfte verwaltete, abzurechnen. Da gesteht ihm Uogo, daß noch ein Kind seines älteren Bruders, das er hätte beiseite schaffen sollen, lebe; es ist Pippa, der jetzt das Vermögen zufallen soll. Uogo schlägt nun vor, Pippa jetzt noch aus dem Wege zu räumen; als Werkzeug will er Bluphocks benützen, der sie in den Großstadtsumpf nach Rom bringen soll. Schon scheint Monsignore sich von seinen Plänen bestricken zu lassen, da vernimmt er Pippas Gesang, die eben Gott als ihren Schützer preist. Als er dies hört, springt er auf und läßt Uogo verhaften.

So hat also Pippa in alle vier Handlungen eingegriffen und jedesmal den Umschwung, die Peripetie, herbeigeführt. Die Einheit liegt daher in der Person Pippas; sie hat sich ein Ziel in ihrer Phantasie gesetzt, nach dem sie am heutigen Tage streben will; die Erreichung dieses Zieles betätigt sich aber nur als Reflektion in ihrem Innern und kommt nur im Monolog zum Ausdruck. Der Kern des Stückes ist daher monodramatisch oder lyrisch; was an ihm dramatisch ist, sind einzelne in Dialogform abgefaßte Szenen, die durch jenes lyrische Element zu einer Einheit verbunden sind. Das die Einheit konstituierende Element ist also nicht dramatisch; die Hauptperson greift ja auch in keine der vier Handlungen bewußt ein und kommt infolgedessen auch mit keiner Person des Stückes in Konflikt.

---

[39]) E. Koeppel in „Literarhistor. Forschungen" XLVIII, pg. 44, billigt den Mordanschlag Luigis nicht und findet seinen Patriotismus zu fanatisch.

Zwischen diesen vier dramatischen Hauptszenen finden sich noch drei kurze Zwischenszenen, von denen die erste auf die zweite Hauptszene und die zweite auf die dritte und vierte Hauptszene vorbereitet und eine Art erregendes Moment zu den fragmentarischen Hauptszenen bildet oder — genauer gesprochen — das erregende Moment berichtet, da die steigende Handlung bereits zurückliegt und in den vier Szenen — wie schon erwähnt — lauter dramatische Höhepunkte dargestellt werden. So erfahren wir in der ersten Zwischenszene das erregende Moment für die folgende zweite Hauptszene aus dem Gespräch der Studenten, die Jules einen Streich gespielt haben. In der nächsten Zwischenszene, die zur dritten und vierten Hauptszene einleitet, hören wir, daß Luigi die Polizei auflauert und Bluphocks vom Bischof beauftragt ist, Pippa aus dem Wege zu räumen. Somit stehen diese beiden Zwischenszenen in Verbindung mit den Hauptszenen, während die dritte Zwischenszene nur rein äußerlich dadurch mit dem Ganzen verbunden ist, daß Pippa auf ihrem Wege die armen Mädchen antrifft. Ist somit das Stück schon der ganzen Anlage nach kein einheitliches dramatisches Werk zu nennen, so sprechen dagegen außerdem noch verschiedene störende Einzelheiten.

In der ersten dramatischen Hauptszene sind solche kaum zu finden. Dagegen ist in der ersten Zwischenszene die Erzählung des zweiten Studenten (pg. 28) von Giovachino eine Abschweifung vom Thema, was schon äußerlich daraus ersichtlich ist, daß der erste Student (pg. 28 unten) ihn mit den Worten "To the point, now" auffordert zur Sache zurückzukehren. Die Schilderung kann ohne Einfluß auf das Ganze fehlen. Die darauf folgende Szene von Jules und Phene ist überhaupt kaum dramatisch zu nennen, da der Dialog nahezu vollständig unterdrückt ist. Zuerst spricht nämlich Jules in einer Rede von fünf Seiten, dann erwidert Phene in einer ungefähr gleich langen Rede, um darnach überhaupt nicht mehr zu sprechen; und der Schluß der Szene ist durch eine lange Rede Jules' und den dazwischen tönenden Gesang Pippas ausgefüllt. Eine einheitliche dramatische Handlung kann in dieser Szene somit schon wegen ihres äußerlichen Baues kaum be-

stehen. Abgesehen davon aber vollzieht sich der Konflikt nur in der Seele Jules' und wird durch Pippas Einfluß gelöst.[40]) Man könnte daher höchstens von einer inneren Handlung im Charakter Jules' sprechen, zu der die in der vorhergehenden Zwischenszene berichteten äußeren Umstände die Veranlassung gegeben haben. Es wird uns hier — ähnlich wie im Paracelsus — nicht so sehr ein Charakter im Kampfe mit seiner Umgebung, als vielmehr einer, der lediglich mit sich selbst in seinem Innern um eine Entscheidung kämpft, dargestellt — und das ist wiederum monodramatisch, nicht dramatisch. Phene kommt nicht in Konflikt mit Jules; sie klärt ihn über ihre Lage auf und spielt dann die sinnende Dulderin, weshalb kein richtiger Dialog und keine wirklich dramatische Handlung zustande kommt. — Episodenhaft ist sodann die Erzählung Bluphocks' (pg. 48, 49) von seinen Reisen, dem Erlernen der syrischen Sprache u. s. w. Dadurch wird zwar Bluphocks' Charakter in markigen Strichen gezeichnet; aber für das Ziel der Handlung in der dritten und vierten Hauptszene, auf die diese Zwischenszene vorbereitet, ist diese Schilderung nicht nötig. Abgesehen davon würde der Charakter von Bluphocks aus seinen Reden mit der Polizei, die sich direkt auf das Thema beziehen, klar genug werden. Es würde genügen zu erfahren, daß er mit der Polizei in Verbindung steht um Luigi zu bewachen und daß er von dem Intendanten des Bischofs eine Tasche voll „Zwanziger" bekommen hat um Pippa beiseite zu schaffen. Wie öfters bei Browning haben wir es hier wieder mit einer Abschweifung von dem Thema zu tun; die Erwähnung des Bischofs bringt Bluphocks auf den Gedanken sich zu entschuldigen, daß er des Bischofs Namen mit hereinziehe, nachdem er alle Religionen abgeschworen habe und zwar zuletzt die armenische; und die Erwähnung dieser Religion veranlaßt ihn zu erklären, wie er zu derselben gekommen ist: Er hat sie auf seinen Reisen kennen gelernt. Und nun folgt die Abschweifung, die beginnt "For I have travelled" (pg. 49) und ungefähr eine ganze Seite in Anspruch nimmt. — Drama-

[40]) Daß der Konflikt nur in der Seele Jules' vor sich geht, darauf weist auch Stopf. Brooke, pg. 164 ff. hin.

tischer als die zweite Hauptszene, wenn auch nicht so dramatisch wie die erste, ist sodann die nun folgende dritte und vierte Hauptszene, obwohl bei diesen beiden Hauptszenen der Ausgang der Handlung etwas unbestimmt angedeutet ist.[41] Auf jeden Fall aber ist in diesen beiden Szenen der Konflikt nicht nur in das Innere eines einzigen Charakters verlegt: Luigi kommt mit seiner Mutter und Monsignore mit Uogo in Konflikt. Dadurch wird auch der Dialog aufrecht erhalten und eine dramatische Handlung ermöglicht In der vierten Szene ist außerdem insofern eine engere Verknüpfung mit der Hauptidee des Ganzen hergestellt, als dabei Pippas eigenes Leben in Frage steht. Trotzdem aber findet sich in dieser Handlung eine erhebliche Störung des einheitlichen, geschlossenen Verlaufes. Es ist der Abschnitt, in dem Monsignore mit Uogo über Jules und die Änderung von dessen Ideal spricht. Der allgemeine Gedanken Monsignores "Nothing but disappointments here below" (pg. 67) ruft in ihm den Wunsch wach von "disappointments" zu sprechen. "Talk of disappointments", sagt er und beginnt mit der Geschichte von Jules. Was sich daran anschließt (bis pg. 69, wo Uogo sagt: "Let this farce, this chatter end now: What is it you want with me?"), ist eine Abschweifung von dem Thema und für die vierte Handlung störend. Hier, wie so oft, ist also die Abschweifung — wie die angeführten Zitate beweisen — von dem Dichter wiederum äußerlich bereits angedeutet.

Ist somit auch im einzelnen nachgewiesen, daß eine dramatische Einheit und eine technisch vollendete Handlung nicht vorhanden ist, so soll nochmals betont werden, daß trotzdem eine Einheit — freilich keine dramatische — besteht.[42]) Dem Stück liegt jedenfalls die eine Idee zu Grunde, daß wir Menschen oft unbewußt uns gegenseitig beeinflussen, daß wir alle zu-

---

[41]) E. Frey sagt pg. 30: „Die 3. und 4. Szene haben etwas Unfertiges; man weiß nicht, was aus Luigi werden soll und wie sich Monsignore gegen Pippa verhalten wird."

[42]) Jiriczek, pg. 46, nennt es ein „lyrisches Drama", Stedman pg. 315, ein "representative poem." cf. auch Walker, pg. 317 ff.

sammen an Einem Werke arbeiten und vor Gott gleich sind.[43]) Die Worte Pippas im Prolog und Epilog

"All service ranks the same with God —
With God, whose puppets, best and worst,
Are we: there is no last nor first"

können als Motto des Kunstwerkes gelten. Pippa selbst aber, das arme Waisenkind, das sich mühsam durch Seidenspinnen sein Brot verdienen muß und nur einen einzigen Feiertag im Jahr hat, ist einer der herrlichsten Charaktere in Brownings Dramen. Genügsam und bescheiden, dabei aber sinnend und geistvoll, freut sie sich an der schönen Natur und an dem Glück anderer und glaubt zugleich an einen Zusammenhang aller Begebnisse. Sie kann daher symbolisch als die gute Triebkraft in dem großen Kausalnexus aufgefaßt werden, die immer wieder obsiegen muß und die auch in diesem Stück bei allen vier Handlungen die Entscheidung zum Besseren herbeigeführt hat und das einigende Band bildet.[44])

Die Einheit der Zeit ist strenge gewahrt. Alles vollzieht sich an einem Tage, dem Neujahrstag, von dem Aufstehen Pippas bis zu ihrem Schlafengehen. Die erste Handlung spielt morgens, die zweite mittags, die dritte abends und die vierte bei Nacht.

Der Ort wechselt mit jeder Szene. In der Einleitung und der Schlußszene haben wir Pippas Zimmer, in der ersten Handlung das Haus Lucas, die erste Zwischenszene spielt vor dem Hause Jules', die zweite Handlung im Hause Jules', die zweite Zwischenszene zwischen Orcana und dem Türmchen auf dem Hügel von Asolo, die dritte Handlung in dem Türmchen, die dritte Zwischenszene vor dem Dome S. Maria und die vierte Handlung im Innern des Palastes bei dem Dome.

---

[43]) cf. Dowden, pg. 69: "Pippa Passes" is singular in its construction; scenes detached, though not wholly disconnected, are strung pendant-wise upon the gold thread, slender but sufficiently strong, of an idea" und pg. 70: "It is no fantasy but a fact that each of us influences the lives of others more or less every day."

[44]) cf. Frey, pg. 30 unten ff.

Das folgende Jahr, 1842, brachte eine Tragödie, **"King Victor and King Charles"**, die aus zwei Abschnitten und auch aus zwei getrennten Handlungen besteht. Das Ziel der ersten Handlung liegt in dem Wunsche König Victors, seiner Krone zu entsagen. Den ersten Schritt zur Erreichung dieses Zieles, das erregende Moment, bildet die Vorladung des Prinzen Charles durch den Minister D' Ormea, der Charles als Grund zunächst nur Victors Unfähigkeit gegenüber den äußeren und inneren politischen Schwierigkeiten angibt. Als eine Steigerung darf sodann der Monolog König Victors betrachtet werden (II, pg. 101 ff.), worin dieser selbst seine Absicht bestimmt ausdrückt; erst von da an ist das Ziel der Handlung klar. Eine Art dramatischer Konflikt entsteht dadurch, daß D' Ormea, Polyxena und Charles sich diesem Bestreben Victors entgegenstellen und ihn davon abzubringen suchen. Damit ist zugleich der Höhepunkt dieser Handlung gegeben: der Konflikt König Victors mit seinen drei Gegnern. Eine wirklich fallende Handlung schließt sich nicht an, da die Gegenspieler nachgeben und dadurch der Konflikt gelöst ist: Victor dankt ab und Charles ist König. Tragisch ist diese Handlung also nicht, da sie mit einem glücklichen Ausgang endet; sie ist einem Schauspiel ohne fallende Handlung gleichzusetzen.

Die zweite Handlung spielt ein Jahr später und hat zum Ziel die Wiedererlangung der Krone durch König Victor. Das Thema der zweiten Handlung ist also ein neues, das Ziel ein anderes. Wir haben somit zwei Handlungen, die von einander vollständig getrennt sind. Das Einigende ist lediglich die Beibehaltung des gleichen Ortes und der gleichen Personen. Dadurch aber wird die Einheit des Ganzen nicht hergestellt; es besteht vielmehr tatsächlich eine Zweiheit, ein Doppeldrama, was schon äußerlich durch den Wechsel der Zeit erkennbar ist. Abgesehen davon aber zeigt die zweite Handlung, die zwar dramatischer ist als die erste, noch verschiedene Unregelmäßigkeiten im Aufbau. Das erregende Moment liegt in dem Gespräch Polyxenas mit D' Ormea, aus dem hervorgeht, daß Count Tende (König Victor) zurückgekehrt ist um die Krone wieder zu erlangen. Gesteigert wird die so begonnene Hand-

lung dadurch, daß Charles von D' Ormea über seines Vaters Vorhaben Nachricht erhält, sowie durch Victors persönliche Darstellung seines Planes in seinem Monolog (I, pg 135 ff.), während der Höhepunkt in der Auseinandersetzung des Königs Charles mit seinem Vater und die erste Stufe der fallenden Handlung in dem Scheitern ihrer Unterredung liegt. Victor will seinen Plan nun mit Gewalt durchsetzen. Von da ab beginnt die fallende Handlung und auch die Unregelmäßigkeit des Stückes; denn einerseits wird Charles in seinem festen Entschlusse, seinem Vater zu trotzen, bald schwankend, andererseits aber — und das ist das Wichtigere — gibt Victor seinen so energisch begonnenen Kampf auf und kehrt als gebrochener, hilfesuchender Greis zurück, der seinen Sohn in kindlicher Weise um die Krone bittet. Die Katastrophe bildet dann der plötzliche Tod Victors, der von Charles nochmal gekrönt wird und darnach aus kindlicher Freude und Aufregung stirbt. Zweifellos ist der Ausgang dieser Handlung sehr enttäuschend und unerwartet; und man hat die Schuld dem König Charles zugeschrieben, der nicht standhaft und konsequent bleiben könne.[45]) Es ist aber absolut nicht richtig, in Charles einen von Anfang an schwächlichen Charakter zu erblicken, der sich ausschließlich von Polyxena leiten läßt. Wenn er in der ersten Handlung als schwächlich erscheint, so liegt dies keineswegs in seiner Natur; er ist vielmehr von König Victor und dessen Ratgeber D' Ormea zur Ohnmacht verurteilt worden. Das ist gerade der Umstand, der in ihm den Widerwillen gegen den Hof erregt, ihn anfangs zu einem Dulder macht und ihn dann veranlaßt, am liebsten den Hof zu verlassen.[46]) Daß er Willensstärke besitzt, beweist er im zweiten Teil, wo wir ihn als kraftvollen Herrscher kennen lernen, dem es gelungen ist, seinem Reiche nach innen und außen Ansehen zu verschaffen. Und wenn er am Schluß des Stückes sich erweichen läßt und seinem Vater die Krone aufs Haupt setzt, so ist darin keine Inkonsequenz zu erblicken. Man vergegenwärtige sich nur den Konflikt, in dem er sich befindet: Er hat zu wählen zwischen

[45]) cf. Frey, pg. 31 ff. cf. Stopf. Brooke, pg. 229 ff.

[46]) Mrs. Orr, pg. 59.

Vaterliebe und Herrscherpflicht. Der letzteren hat er zum größten Teil genügt, sein Land ist gerettet. Der ehemalige König Victor aber, sein Vater, kommt als Greis, hilflos und gefangen zu ihm und fleht ihn um die Krone an, um als König zu sterben. Wenn Charles ihm daher die Krone aufs Haupt setzt, wissen wir bestimmt, daß der alte, dem Tode nahe stehende Mann gewissermaßen nur äußerlich nochmal König wird, in Wirklichkeit aber sein Herrscheramt nicht mehr ausüben und die Krone nicht allzulange tragen wird; das Herrscheramt bleibt Charles. Daß die Vaterliebe in dieser Situation den Sieg erringt, erscheint deshalb begreiflich. Was jedoch angefochten werden kann, ist die ganze Führung der Handlung.

Von dem Moment an, wo der alte König seinem Sohne und seinem Vaterlande Trotz bieten und die Feinde des Landes als Bundesgenossen erwählen will, glauben wir an seinen Untergang; von diesem Augenblicke an wird der tragische Ausgang des Stückes vorbereitet. Dieses gewaltsame Streben nach dem gesteckten Ziele — so erwartet man — muß König Victor ebenso wie Coriolan oder Wallenstein, die in ähnlicher Weise mit den Feinden in Verbindung getreten sind, den Untergang bereiten. Nun aber gebricht es dem alten Victor an Energie und Leidenschaftlichkeit, seinen Plan ganz auszuführen; als er gefangen genommen ist, wird der zuerst Trotzende zum Flehenden und erhält die Krone zurück. Daß also Charles überhaupt vor eine so schwere Entscheidung gestellt wird, liegt in dem wankelmütigen Charakter Victors, der den ersten Weg zur Erreichung seines Zieles aufgibt. Infolgedessen kann natürlich auch keine Katastrophe entstehen, die sich psychologisch aus diesem ursprünglichen Streben herleiten ließe. Um dem Stück aber dennoch einen tragischen Ausgang zu geben, griff der Dichter zu einem Kunstmittel und ließ den alten Victor in seiner kindlichen Freude so erregt werden, daß er stirbt. Der Schluß ist somit ganz äußerlich herbeigeführt und undramatisch.[47])

[47]) Caroline Sparrow in "Modern Language Notes" XXII, pg. 97: "King Victor and King Charles", the struggle is not really for the crown, that is the shell of circumstance; nor is it merely between Victor's love of rule and Charles's love of rectitude, though these are elements, but in their utterly different conceptions of Victor's act of resignation, and their respective duties to each other and the crown."

Außer Viktor und Charles sind nur noch 2 Charaktere in dem Stück vorhanden, die Königin Polyxena und der Minister D'Ormea. Wie die beiden ersten Charaktere dargestellt sind und daß sich aus ihren Bestrebungen keine einheitlich geschlossene, dramatische Handlung ergeben hat, geht aus der bisherigen Betrachtung bereits hervor. Es sei nur noch auf Brownings eigenes Urteil in der Vorrede zu seinem Stück hingewiesen, wo er dem König Viktor ein "fiery and audacious temper, unscrupulons selfishness, profound dissimulation, and singular fertility in resources" zuerkennt, während er Charles folgende Eigenschaften beilegt: "extreme and painful sensibility, prolonged immaturity of powers, earnest good purpose and vacillating will." Diese vom Dichter selbst angegebenen Merkmale finden wir auch im Verlauf des Stückes an den beiden Charakteren vor. Wir haben auch gesehen, wie weit Karl einen „schwankenden Willen" ("a vacillating will") zeigt und worauf derselbe letzten Endes zurückzuführen ist; zugleich sei nochmals betont, daß König Viktor sein "fiery and audacions temper" nicht durch das ganze Stück hindurch bewahrt, sondern gegen Schluß wankelmütig wird und einen andern Weg einschlägt. — D'Ormea zeigt im einzelnen wenig markante Züge. Charakterlosigkeit ist das hervorstechendste Merkmal an ihm. Das geht aus einer Antwort, die er dem König gibt, deutlich hervor. (II. 1; pg 134). Als Karl ihn fragt "You hate my father?", da erwidert er ihm nämlich "Oh, just as you will". Diese Gemeinheit verletzt Charles natürlich aufs tiefste; er würde ihn am liebsten auf der Stelle verhaften lassen, wenn die Wachen da wären. Charakterlosigkeit beweißt er außerdem in seiner ganzen Handlungsweise überhaupt, indem er zuerst als Minister Victors gegen Charles, sodann als Charles' Minister gegen Viktor intriguiert. Erst gegen Schluß (II, 2), als dem Reiche von außen Gefahr droht, beginnt er seine Haltung gegen den König allmählich zu ändern und seine Pflicht gewissenhafter zu erfüllen (cf. pg 149 und 152). Der Dichter charakterisiert ihn in der Vorbemerkung seines Dramas erschöpfend mit den beiden Prädikaten, die er seiner Handlungsweise zuerkennt,

nämlich "the ill-considered rascality" und "the subsequent better-advised rectitude". — Schärfer ist Polyxena gezeichnet; sie erscheint als eine standhafte und energische Frau in allen Situationen, in denen wir ihr begegnen. Stets sucht sie ihren Gemahl, den sie innig liebt, zur Festigkeit zu bewegen, wenn er schwankend wird; auch bemüht sie sich zweimal König Viktor von seinem Vorhaben abzubringen, zuerst, als er seine Krone niederzulegen gedenkt, und später, als er sie wieder zu erlangen hofft. Dabei verrät sie eine so hohe Lebensauffassung, wie keiner der übrigen Charaktere; das beweisen die Worte, die sie an ihren Gemahl richtet: (pg 161)

"What matters happiness?
Duty! There is man's one moment: this is yours!"

Das Stück, das also seiner ganzen Anlage nach kein einheitliches Drama zu nennen ist, weist auch im einzelnen noch manche störende Züge auf. Es zeigt sich in demselben insbesondere eine entschiedene Vorliebe des Dichters zu Monologen, die indes für die Einheit des öfteren von Nachteil sind. Diese Neigung zum Monolog erklärt sich aus dem ganzen dramatischen Verfahren des Dichters, das — wie die vorhergehenden Stücke ebenfalls schon mehr oder weniger erkennen lassen auf die Darstellung von Charakteren und nicht so sehr auf die Handlung gerichtet ist. — Nun stehen die ersten beiden Monologe, die von Victor im 2. Teile der 1. Handlung gesprochen werden, zwar in engem Zusammenhang mit derselben und bringen Entschlüsse, die für die Handlung von großer Wichtigkeit sind, weshalb sie wenigstens psychologisch die Einheit nicht stören. Aber vom technisch-dramatischen Standpunkt aus wäre eine größere Kürze derselben für die Lebhaftigkeit des Stückes sehr förderlich. Der 3. Monolog (pg 116) dient lediglich zur Beleuchtung von Polyxenas Charakter und der ganzen Situation, da ja ihr Vorhaben mit Karl an den Rhein zu ziehen alsbald durchkreuzt wird. Ebenso trägt der nächste Monolog (pg 135 ff) in der 2. Handlung mehr zur Beleuchtung von Victors gebrochenem Charakter als zum Fortschritt der Handlung bei. Was für letztere von Wichtigkeit ist, ist lediglich der Umstand, daß wir nun durch Victor

persönlich seine Absicht die Krone zurückzugewinnen erfahren. Damit bildet der Monolog eine Steigerung der Handlung. Außerdem aber enthält er abschweifende Reflektionen, die mit dem Thema nichts zu tun haben und ihn nur in die Länge ziehen. So knüpft sich eine abschweifende Reflektion an den allgemeinen Gedanken "The age of craftsmen is loathsome" (pg 136) und eine andere an den Ausruf "Oh had a battle done it!", die bis zum Schluß des Monologs reicht. Anders steht es mit dem kurzen, unmittelbar folgenden Monolog von Charles, worin dieser sein festes Vertrauen auf Victor und sein Mißtrauen gegen alle Insinuationen seiner Umgebung ausdrückt. Es liegt tragische Ironie in diesem Monolog, da wir über Victors Absichten bereits mehr wissen als Charles. Außerdem wirkt dieser Monolog kontrastierend zum Folgenden, da Charles bald darauf seine optimistische Stimmung genommen wird. Der letzte Monolog (pg 148 ff) dient im wesentlichen zur Charakterisierung D'Ormeas und zeigt, wie er zum ersten Male in sich geht und über sein bisheriges Leben Reue empfindet. Wir dürfen daher noch auf einen Wandel in seinem Charakter hoffen, der auch im Folgenden eintritt. Der Monolog bereitet also auch auf den folgenden Auftritt vor und wirkt keineswegs störend.

Die Einheit des Ortes ist, wie schon erwähnt, gewahrt, da beide Handlungen im Ratszimmer des Palastes zu Rivoli spielen.

Nicht eingehalten ist dagegen die Einheit der Zeit, da der 1. Abschnitt 1730, der zweite Abschnitt ein Jahr später, 1731, spielt. Im einzelnen ist zwischen dem 1. und 2. Teil des 1. Abschnittes nahezu gar keine Zwischenpause anzunehmen, da wir am Schluß des 1. Teiles hören, daß Charles der Vorladung seines Vaters sofort Folge leisten und ihn aufsuchen will; er findet ihn im nächsten Teil. Größer muß die Zwischenpause zwischen dem 1. und 2. Teil des 2. Abschnitts gewesen sein. Denn Victor ist inzwischen in Verbindung mit Frankreich getreten und steht im Begriff über die Grenze zu gehen. Außerdem aber hören wir, daß schon einen Monat vorher Gegenmaßregeln gegen ihn getroffen wurden. (pg. 153). Es

müssen daher immerhin einige Wochen zwischen beiden Teilen liegen.

Schon im folgenden Jahre, 1843, erschien wieder eine Tragödie Brownings, **„The Return of the Druses."** Auch in diesem Stück haben wir es mit 2 Handlungen zu tun; jedoch sind dieselben nicht von einander getrennt, wie im vorhergehenden Stück, sondern greifen von Anfang an in einander über. Das Ziel des Ganzen ist die Befreiung der Drusen; darauf ist die Bewegung des Dramas von Beginn an gerichtet. Dramatisch gesteigert wird es von dem Augenblick an, wo wir erfahren, daß Djabal beschlossen hat den Präfekten zu ermorden. Aber zu einer Tragöde konnte das Stück damit noch nicht aufgebaut werden. Denn die Beseitigung des Präfekten, eines Wüterichs, der mit Geßler in Schillers „*Tell*" Aehnlichkeit hat, birgt an und für sich kein tragisches Element in sich und braucht keinen für die Hauptpersonen des Stückes unheilvollen Ausgang heraufzubeschwören. Auf diese Weise wäre dasselbe, ähnlich wie Schillers „*Tell*", ein Schauspiel mit einem objektiv befriedigendem Abschluß geblieben.[48]) Freilich wäre für Browning ein derartiges Thema zu einer dramatischen Bearbeitung nicht interessant genug gewesen. Er, dem es in erster Linie darauf ankommt psychologische Probleme und innere Kämpfe darzustellen, bedurfte dazu notwendigerweise noch eines neuen Themas, und dieses wird durch das Liebesmotiv, das unser ganzes Stück durchzieht, gegeben. Djabal, der sich als Gott Hakeem ausgegeben hat, ist zu Anael in Liebe entbrannt: Das enthält einen unlösbaren Konflikt, der zu einem schlimmen Ausgang führen muß und das Ganze tragisch macht. Dieses Liebesmotiv, das von Schluß des ersten Aktes an da ist und nicht erst später, wie etwa in der „Jungfrau von Orleans", auftaucht um die Handlung abwärts zu drängen, wird dadurch zu einer vollständigen Handlung ausgedehnt, daß Loys Anael ebenfalls liebt; denn dadurch entsteht innerhalb dieses Themas selbst wieder ein Konflikt. So kann man also in dem Stück tatsächlich 2 Hand-

[48]) cf. Lipps, pg. 66 ff., über den Unterschied des ernsten Schauspiels und Trauerspiels.

lungen feststellen, da wir es mit 2 Themen zu tun haben. Jedoch sind sie beide so enge mit einander verknüpft, daß sie eine strenge Einheit bilden, obwohl in einer jeden für sich ein dramatischer Aufbau zu beobachten ist.

So wird die erste mehr äußere Handlung nach einem einleitenden Situationsbild von der allgemeinen Bedrückung der Drusen kräftig begonnen, wenn wir hören, daß diesem Zustand ein Ende gemacht und sie heute noch durch Venedig befreit werden sollen. Gesteigert wird die so begonnene Handlung durch folgende Stufen:

1) Khalils Mitteilung, Djabal wolle den Präfekten ermorden,

2) Die Meldung, daß die Schiffe des Präfekten, des Nuncio und Venedigs bereits sichtbar seien,

3) Loys' Erklärung, er solle Präfekt werden, da er auf der Synode zu Rhodus die Abdankung des bisherigen Präfekten durchgesetzt habe,

4) Anaels Erklärung, dem ihre Hand reichen zu wollen, der ihr Volk befreie,

5) die Ankunft des Präfekten und Vorbereitungen zur Tat.

Den Höhepunkt bildet der Mord des Präfekten, wodurch das Haupthindernis, das der Befreiung der Drusen im Wege gestanden ist, beseitigt wird. Die fallende Handlung beginnt mit Anaels Enthüllung der Tat und zeigt uns, wie die Stunde der Befreiung durch die allmähliche Ankunft der Venezianischen Flotte immer näher rückt und daß nur noch die Gegensätze zwischen denen, die das Drusenvolk führen sollen, Djabal und Loys, ausgeglichen oder beseitigt werden müssen. Eine Verzögerung erfährt die Handlung noch dadurch, daß es dem Nuncio einen Augenblick gelingt das Volk gegen Djabal aufzuwiegeln (Retardierendes Moment) Aber bald darauf erscheinen die Venezianer, und die Befreiung ist sicher.

In diesen äußeren Rahmen, der einen ziemlich regelmäßigen Bau aufweist, ist die innere psychologische Handlung, die sich unter den Hauptpersonen vollzieht, eingeschoben. Djabal und Loys lieben Anael; dadurch entsteht ein Konflikt, der gesteigert wird durch das Schwanken Anaels, welchem von beiden sie die Hand reichen soll, sowie durch ihren Entschluß,

sie wolle den erwählen, der die Drusen befreie. Den Höhepunkt und zugleich den Wendepunkt in diesem Konflikt bildet die Entscheidung Anaels für Djabal im dritten Akt, während die Umkehr durch die infolgedessen bedingte Gegnerschaft zwischen Djabal und Loys und des ersteren Erniedrigung ausgefüllt ist. Djabal enthüllt sich Anael nämlich als Mensch; andererseits aber erfährt Loys, daß er sich als Gott ausgegeben habe und schmäht ihn als Betrüger. Retardierend wirkt das Auftreten Anaels als verschleierte Zeugin gegen Djabal. Aber ihr Tod für ihn und sein Selbstmord erhöht ihn und hilft seiner Idee zum Sieg.

Das Ziel dieser zweiten, psychologischen Handlung bildet also das Bestreben Djabals und Loys' die Liebe Anaels zu gewinnen. Dadurch aber geraten sie in Konflikt mit dem Ziel des Ganzen, das auf die Befreiung des Drusenvolkes gerichtet ist. Denn die Liebe zu Anael ist für Djabal nicht vereinbar mit seinem Auftreten als Gott Hakeem; das letztere aber erscheint ihm für die Befreiung seines Volkes als notwendig. Und Loys ist als Tempelritter ebenfalls gezwungen auf die Liebe zu verzichten. Anael aber hat zu entscheiden zwischen Djabal und Loys. Es entsteht also in und unter diesen Charakteren ein gewaltiger psychologischer Kampf zwischen der Liebe und dem Befreiungsgedanken. Die Einheitlichkeit des Gesamtwerkes wird nun dadurch hergestellt, daß der Befreiungsgedanke schließlich bei allen den Sieg erringt; alle haben sich von den Fesseln ihrer Neigung zu der höher stehenden allgemeinen Aufgabe, der Befreiung eines Volkes, durchzukämpfen. Sehr charakteristisch ist dafür, wie Anael in ihrem Innern den Kampf entscheidet; zuerst schwankt sie zwischen Loys und Djabal; ihr erster Entscheid ist, daß sie den, der ihr Volk befreie, wählen wolle, und ihr zweiter die Wahl Djabals, da er sich als Hakeem ausgegeben hat und sie in ihm den Befreier erblickt. Sie wird zwar wiederum schwankend, nachdem sich ihr Djabal als Mensch enthüllt hat, stirbt aber schließlich für ihn und seine Idee mit dem Ausruf "Hakeem"! So hat also bei ihrer Liebe der Befreiungsgedanke den Ausschlag gegeben und den Triumph gefeiert. Aber

auch in Djabal und Loys erringt der letztere schließlich den Sieg über das Liebesmotiv. Anfangs will Djabal seiner Liebe entsagen und die Insel verlassen, da er sich Anael nicht als Mensch offenbaren will; denn dies würde ihn als Befreier in Frage stellen. Auf Zureden Anaels aber bleibt er und enthüllt sich ihr später dennoch als Mensch. Sodann läßt er sich wiederum bewegen sich weiterhin als Hakeem auszugeben und schließlich für seine Idee zu sterben, damit das Befreiungswerk möglich werde. Und Loys, der zuerst auf seine Ernennung zum Präfekten verzichten will, um Anaels Liebe zu gewinnen und sich nach Djabals Erniedrigung sogar den Drusen widersetzt, läßt sich am Schluß ebenfalls wieder von dem Freiheitsgedanken begeistern und übernimmt sogar die Führung der Drusen. — Man könnte nun noch einwenden, ob denn das Liebesmotiv, das ja nötig ist um das Ganze zu einer Tragödie zu machen, wirklich so weit ausgebaut werden mußte, daß dadurch eine besondere psychologische Handlung der Hauptcharaktere entstand, ob denn die Gestalt des Loys, der diese Handlung vor allem bedingt, für das Stück absolut notwendig war. Nun, absolut notwendig war Loys in diesem Stück ebensowenig wie etwa Thekla im „*Wallenstein*"; so gut wie „*Wallenstein*" ohne Thekla wäre auch "The Return of the Druses" ohne Loys eine Tragödie geblieben, insofern nur das Liebesmotiv überhaupt, also wenigstens die Liebe zwischen Djabal und Anael, geblieben wäre. Jedoch bringt die Gestalt des Loys neues Leben und reichere Färbung in das Stück. Die Einführung des Loys' zeigt uns, wie selbst ein den Drusen der Religion nach fremd gegenüberstehender Charakter die ungerechte Bedrückung seiner Stammesgenossen empfindet. Außerdem aber wird dadurch erst eine wirklich psychologische Handlung möglich; denn nun bekommt Anael Gelegenheit bei ihrer Liebe einen inneren Entscheid zu treffen und sie auf den Freiheitsgedanken zu gründen, während Djabal in Konflikt kommt, ob er sich weiterhin als Gott ausgeben soll oder nicht, da Loys seine Herkunft genau weiß, und an ihn als Hakeem nicht glauben würde. Der psychologische Konflikt wird also dadurch vertieft; das Freiheitsmotiv aber, das dadurch in

mehrfachen Konflikt mit dem Liebesmotiv gelangt und dabei überall die Oberhand gewinnt, wird als einigendes Band des ganzen Dramas um so stärker hervorgehoben. Abgesehen davon ist es Loys zu verdanken, daß der Präfekt zu Rhodus abgesetzt worden ist und dann auf die Insel kommt, wie auch Loys selbst am Schlusse die Führuug der Drusen in ihre Heimat übernimmt. Seine Persönlichkeit ist also enge mit der Erreichung des Hauptzieles verknüpft und keinesfalls episodenhaft eingeführt.

Diese so fein verknüpfte psychologische Handlung ermöglichte dem Dichter natürlich auch eine besonders feine Gestaltung seiner Charaktere. Der bedeutendste Charakter des Stückes ist Djabal. Getragen von einem hohen Ideal — es gilt eine nationale Tat zu vollbringen, nämlich sein Volk zu befreien — scheut er kein Mittel um sein Ziel zu erreichen. Er ist ein berechnender, schlauer Mann, der es versteht sich den Drusen als ihren erwarteten Erlöser, als Hakeem, auszugeben, weil er überzeugt ist, daß er sie nur auf diese Weise begeistern kann. Dem Loys gegenüber aber, den er zur Durchführung seines Planes braucht, weiß er das irreführende Spiel, das er mit den Drusen treibt, lange Zeit geheim zu halten. Djabal erscheint jedenfalls als eine Persönlichkeit, deren geistige Ueberlegenheit den Glauben der Volksmasse an seine göttliche Sendung psychologisch begründet erscheinen läßt. Dabei ist er jedoch vom Dichter nicht etwa als abstrakte, überirdische Gestalt dargestellt, sondern als ein Charakter mit rein menschlichen Eigenschaften, die ihn mit seinem Auftreten als Gott oft in heftigen Konflikt bringen. Dies gilt insbesondere von seiner Liebe zu Anael, die ja sein tragisches Ende bedingt.

Neben Djabal steht ein herrlicher Frauencharakter, Anael. Sie ist ebenfalls von dem Befreiungsgedanken erfüllt und hat Djabal Treue gelobt, da sie in ihm den Befreier ihres Volkes erblickt. Sie liebt ihn heftig, erkennt ihm sogar ihre Tat — die Ermordung des Präfekten — als die seine zu, da sie im Geiste ihm gehöre, und hält ihm, trotz mancher Schwankungen, die Treue noch im Tode; sie stirbt für ihn und seine Idee.

Ein eigenartiger Charakter ist Loys de Dreux. Er stammt aus Rennes in Frankreich, wo Djabal ihn und seinen Vater besuchte und ihnen von einem ihrer Vorfahren erzählte, der am Kreuzzug Gottfrieds von Bouillon teilgenommen habe und im Libanon geblieben sei. Auf diese Weise hat Djabal den Loys für die Sache der Drusen gewonnen und kommt mit ihm auf die Sporadeninsel um sich seiner Hilfe bei der Befreiung des Drusenvolkes zu bedienen. Loys ist ein feuriger, jugendlicher Schwärmer und zeitweise sehr wankelmütig. Rasch ist er bereit aus Liebe zu Anael seinem Rittertum zu entsagen und die Präfektur Djabal zu übertragen; ebenso rasch aber nimmt er seine Ritterschaft wieder an und bekennt sich als Verteidiger seines Glaubens, sobald er über die Täuschung Djabals (daß er sich als Gott ausgegeben habe) Aufschluß erhält. Als jedoch Djabal für sein Ideal in den Tod geht, läßt er sich alsbald wieder umstimmen und sich sogar zur Führung der Drusen in ihre Heimat bewegen.

Von den Nebencharakteren sei noch der Präfekt, der früher ebenfalls einmal ein Auge auf Anael geworfen hat, erwähnt. Aus seinem Gespräch mit Loys (III, pg. 214 ff.) geht hervor, daß er sich durch seine Präfektur widerrechtlich bereichert und mit den Gewinnsten, die er auf diese Weise aus seinem Amt gezogen hat, in "San Gines by Murcia" drei Herrengüter erworben hat. Er erscheint also als ein niederer, gemeiner Charakter, mit dessen Schicksal wir kein Mitleid haben.

In den übrigen Charakteren, die die Stimmung des Drusenvolkes repräsentieren, drückt sich eine blinde Wut gegen ihre Bedrücker und eine schmerzliche Sehnsucht nach endlicher Befreiung aus. Karshook, Raghib, Ayoob und die anderen Drusen beweisen dies bereits in der 1. Szene des I. Aktes durch die Art ihrer Reden und die fanatische Gereiztheit, mit der sie sogar die Schmuckgegenstände an der Wand in dem Saale des Präfekten herunterreißen. Nur Khalil versteht sich noch zu mäßigen und fordert auch die anderen dazu auf; er ist überhaupt besonnener als die anderen und erhält deswegen neben Loys die Führung der Drusen in den Libanon.

Wird somit durch die Komposition des Ganzen sowie durch die Gestaltung der Charaktere keine Störung der Einheitlichkeit hervorgerufen, so fragt es sich noch, ob auch im einzelnen episodenhafte Züge vermieden sind. Vereinzelt sind nun solche tatsächlich zu entdecken. So ist die Einführung der Mutter Anaels im II. Akte und das Gespräch mit ihrer Tochter über Djabals Jugend zweifellos episodenhaft, da der Fortschritt der Handlung dadurch nicht gefördert wird. Andererseits aber wird dadurch auch die Einheit nicht gestört, weil wenigstens Djabals Persönlichkeit charakterisiert und auf Anael in ihrer Wahl ein Einfluß ausgeübt wird. — Ebenso dient die Unterhaltung des Präfekten mit Loys im 3. Akt (pg. 214 ff.) nicht dem Fortschritt der Handlung, sondern charakterisiert ihn nur als selbstsüchtigen Schurken und rechtfertigt so den nachfolgenden Mord; so steht dieses Gespräch also wenigstens mit dem Thema in Beziehung und kann kaum als Störung betrachtet werden. — Epische Elemente liegen sodann in dem Monolog des Loys (I, pg. 185 ff), wenn er von dem Grafen Dreux erzählt und über die Synode berichtet; das letztere wird hier — wie auch im 4. Akt (pg. 227 ff) — dadurch veranlaßt, daß die Vorgänge von Rhodus, die einige Zeit zurückliegen, dennoch als wichtig für das Stück irgendwie mitgeteilt werden müssen. Psychologisch hängen diese epischen Bestandteile also mit dem Ganzen zusammen und können nicht als Störung aufgefaßt werden; technisch-dramatisch freilich tragen sie nicht zur Förderung des einheitlichen Aufbaues bei, da das epische Element stets den Dialog hemmt. Insbesondere aber geschieht dies in unserem Stück durch die stark zum Monolog neigenden Reden des zweiten und dritten Aktes. Denn überall, wo die Bemerkung "aside" angegeben ist, haben wir eigentlich einen Monolog, da die Personen hier nicht direkt mit einander sprechen, sondern zuerst für sich Betrachtungen anstellen und sich erst darnach mit einem durch Reflektion gewonnenen Entschluß gegen einander wenden. Bedingt ist dieses Verfahren natürlich durch die überwiegend innere Handlung; und psychologisch ist es auch berechtigt, daß man bei Entscheidung von der-

artig wichtigen Problemen Reflektionen anstellt. Dieselben aber allzu oft und allzu ausgedehnt im Drama vorführen setzt eine zu große Illusion vom Zuschauer voraus, da es immerhin etwas Unwahrscheinliches ist, seine Gedanken und Erwägungen laut für sich vorzutragen.[49]) Die innere Einheit, die durch die großartige psychologische Verknüpfung der beiden Handlungen hergestellt ist, wird also in technisch-dramatischer Hinsicht — besonders im II. und III. Akt — leider etwas beeinträchtigt.

Die Einheiten des Ortes und der Zeit sind gewahrt. Das Stück spielt durch alle fünf Akte hindurch in einem Palastsaal des Präfekten. Und die Zeitdauer ist sehr leicht aus dem Zusammenhang festzustellen. Wir hören nämlich zu Anfang des I. Aktes (pg. 169) aus Karshooks Mund, daß der Tag anbricht, und im gleichen Akt (pg. 178) trägt Khalil den Drusen auf, niemand solle bis Mittag, bis die Tat — d. i. der Mord des Präfekten — vollbracht sei, Djabal aufsuchen, außer er und Anael; der Präfekt wird nun am Anfang des IV. Aufzuges ermordet. Die Handlung vom I. bis zum Beginn des IV. Aktes dauert daher vom Tagesanbruch bis Mittag. Rechnet man dazu noch die Zeit des IV. und V. Aktes, so erhält man die der Gesamthandlung. Die Zeit des IV. und V. Aktes im Drama muß der Wirklichkeit ziemlich nahe kommen; denn der V. Akt muß ohne wesentliche Pause auf den IV. folgen, da die Landung der venezianischen Flotte in der Mitte des IV. Aktes beginnt und bis zum Beginn des V. Aktes dauert. Darauf deuten folgende Bemerkungen hin:

(IV., pg. 225 unten): "The argosies touch land by this" (Djabal).

(IV., pg. 227): [A noise without] "Venice is come then!" (Djabal).

---

[49]) Brandes, pg. 177, sagt bei Besprechung von Shaksperes „Richard III." über den Monolog: „Der Monolog ist ja schon eine nicht wirklichkeitstreue Entwicklung stiller Gedanken durch Worte." cf. auch "Modern Language Notes" XXII, pg. 65–71 und pg. 97—103, wo Caroline Sparrow in zwei Artikeln über Rob. Brownings Dramen auf dessen analysierende Methode und speziell auf "The Return of the Druses" hinweist (pg. 99). cf. außerdem Anmerkung 15 und 16)!

(IV., pg. 230 unten): "The Venetians land
Even now in our behalf" (Djabal).
(V., pg. 240): "Venice and her deliverance are at hand:
Their fleet stands through the harbour" (Khalil).
(V., pg. 241): . . . "While I speak,
The ships touch land" (Khalil).

Die ganze Handlung erstreckt sich also von Tagesanbruch etwas über Mittag hinaus und dauert infolgedessen nicht viel länger als einen halben Tag.

Noch im gleichen Jahre, 1843, kam eine neue Tragödie Brownings, **"A Blot in the 'Scutcheon"**, heraus. Der Dichter ist ja vielleicht in diesem Stück — was die Anlage betrifft — weniger originell als in manchen anderen seiner Dramen; man merkt dabei sehr stark den Einfluß von Shakspeares "Romeo and Juliet" und "Much Ado about Nothing"[50]). Dafür aber ist es ihm gelungen eine einheitlich sehr klare und konzentrierte Handlung aufzubauen Vorbereitet wird dieselbe durch Gerards düstere Gemütsstimmung, die Schlimmes befürchten läßt, und begonnen durch die Äußerung eines Gefolgsmannes (in I, 1), der alte Gerard wisse allein einen Vorgang, der die Ehre des ganzen Hauses beflecke und für dasselbe eine Schmach bedeute, die er nicht miterleben wolle. Damit wird die frohe Stimmung, die über der Ankunft Mertouns und seiner bevorstehenden Werbung herrscht, getrübt und eine ernste Handlung in Bewegung gesetzt. Diese besteht nun — ähnlich wie die des „König Odipus" — darin die dem Hause widerfahrene Schmach zu entdecken und zu sühnen. Dies ist das klare Ziel des Stückes, worauf alle Begebnisse hindrängen, so 1) Mildreds erwachendes Bewußtsein von ihrer sündigen Liebe zu Mertoun und ihre Entschlüsse sich nur noch einmal zu treffen und dann alles zu enthüllen und zu sühnen, 2) Gerards Mitteilung seines Geheimnisses an Thorold, und 3) Thorolds Entschluß den wahren Sachverhalt herauszubekommen. Diese Punkte steigern die Handlung stufenweise,

[50]) cf. Anglia XXXII, pg. 134 ff.

bis schließlich der Höhepunkt mit der Szene erreicht wird, in der Thorold Tresham als der Verteidiger der Ehre seines Hauses und seine Schwester Mildred als die Schänderin dieser Ehre einander gegenüberstehen. Und mit derselben Szene wird die Handlung zur Tragöde und fällt, da Thorold Mildred verflucht und Rache beschließt. Damit ist ein unheilvoller Ausgang sicher. Daß in uns unmittelbar darauf jedoch nochmals die Hoffnung auftaucht, das bevorstehende Unheil könne durch Guendolens Entdeckung des richtigen Tatbestandes und die Aufklärung Thorolds abgewendet werden, ist nur als retardierendes Moment aufzufassen, das die Katastrophe nicht mehr aufhalten kann. Diese erfolgt im 3. Akt durch den Tod Mertouns, Mildreds und Thorolds. So ist das Drama also schon technisch zu einer äußerst geschlossenen Handlung aufgebaut. Aber auch psychologisch ist das Ganze zu einem Kausalnexus vereinigt, in dem sich kein störendes Glied findet. Die Katastrophe beruht technisch auf dem Mißverständnis Thorolds. Es fragt sich nun nur noch, ob dasselbe sich als logische Folge der vorhergehenden Handlung ergibt und in den Charakteren begründet ist, oder ob es nur äußerlich — wie dies mit Vorliebe bei neueren, besonders französischen Dramatikern geschieht — zur Weiterführung oder gar zur Ermöglichung einer dramatischen Handlung eingefügt ist. Ein Blick auf die Charaktere und die innere Verknüpfung der Ereignisse wird uns darüber Aufschluß geben. Die Situation ist folgende: Der Gärtner hält die Ehre des Hauses für geschändet und erachtet es als seine Pflicht seinen Herrn darüber aufzuklären. Erkannt hat Gerard den Besucher Mildreds natürlich nicht, da es Nacht war und derselbe stets seinen Hut über sein Gesicht zog und sich in seinen Mantel hüllte. Tresham hat daher keinen Anlaß in ihm den Grafen Mertoun zu vermuten; er glaubt vielmehr, seine Schwester treibe ein doppeltes Spiel, und will darüber Gewißheit bekommen, indem er sie holen läßt um mit ihr selbst zu sprechen. Mildred erscheint und gibt den Sachverhalt zu; den Namen ihres nächtlichen Besuchers aber verweigert sie ihm; und dies ist folgendermaßen begründet: Sie kennt den hitzigen Charakter ihres

Bruders; sie sieht ihn in starker Erregung vor sich und muß annehmen, daß er noch mehr erregt wird, wenn er erfährt, daß Mertoun ihn ebenfalls getäuscht habe. Mertouns Namen zu nennen erscheint ihr daher als Verrat an ihrer Liebe; eher will sie für ihn sterben. Daß Therold aber dem nächtlichen Besucher auflauern und ihn töten werde, das anzunehmen hat sie keinen Grund. Das Unheil kann deshalb kaum mehr verhütet werden. Dafür bürgt andererseits der Charakter Thorolds. Thorold ist übertrieben ehrgeizig und zu kurzsichtig um einen anderen Zusammenhang der Ereignisse zu vermuten als den, den ihm die momentanen Eindrücke bieten. Das hat er bereits I, 2 bewiesen, als Guendolen ihm zum Vorwurf macht, daß er Mertouns Fehler übersehen habe und sich durch dessen Schmeichelworte habe täuschen lassen. Daß dieser eitle und ehrsüchtige Mann bei seinem Entschluß verharren wird und gegen alle anderen Eindrücke blind ist, erscheint daher natürlich. Das Mißverständnis ist infolgedessen auch psychologisch begründet und der Tod Mertouns eine unabwendbare Notwendigkeit.

Wenn aber Mertoun tot ist, wird auch Mildred sterben; das wissen wir ebenso gewiß. Denn der ganze Inhalt ihres Lebens liegt für sie in ihrer Liebe zu Henry Mertoun; andererseits aber glaubt sie durch diese Liebe ihr Haus geschändet und eine Schuld auf sich geladen zu haben, die sie jederzeit mit dem Tode sühnen würde, wenn sie nicht auf ihren Bruder Rücksicht nehmen müßte. So sagt sie am Schluß des 1. Aktes (pg. 29):

"Surely the bitterness of death is past",

und im 2. Akt (pg. 41):

"Oh Thorold, you must never tempt me thus.
To die here in this chamber by that sword
Would seem like punishment: so should I glide
Like an arch-cheat, into extremest bliss!
'T were easily arranged for me; but you —
What would become of you?" —

Nun aber, da ihr Geliebter tot ist, hat das Leben keine Bedeutung mehr für sie, und da ihr Bruder tot ist, braucht sie

auf niemand mehr Rücksicht zu nehmen, weshalb sie freudig in den Tod geht. Ebenso aber erscheint der Tod Thorold Treshams psychologisch begründet. Erst als er die Tat vollbracht hat und seinem Ehrgeiz Genugtuung zu teil geworden ist, schenkt er wieder anderen Eingebungen Gehör. Da aber erfährt er den wahren Sachverhalt, Mertouns und Mildreds kindliche Unwissenheit, die nun alles zu entschuldigen scheint. Jetzt kann er nichts anderes mehr tun als beide um Verzeihung bitten, bevor sie sterben; er selbst aber erkennt sich als das Werkzeug seiner Verblendung und verzweifelt an diesem Leben; deshalb tötet er sich. Somit ergibt sich die Katastrophe aus dem Charakter der Hauptpersonen, und in der ganzen Kette der Begebnisse liegt nicht eine einzige Unwahrscheinlichkeit.

Der Umstand aber, daß Guendolen zur Enthüllung des richtigen Tatbestandes gelangt, hat außer seiner technisch-dramatischen Bedeutung als retardierendes Moment ebenfalls eine psychologische Begründung. Guendolen ist ein ganz anderer Charakter als ihr Bruder; schon vorher hat sie Browning als besonnener und weiter blickend gezeichnet; ihr fallen z. B. die Steifheit und die Fehler Mertouns bei seiner Werbung sofort ins Auge; und so läßt sie sich auch hier nicht so sehr von der äußeren Ehre leiten wie ihr Bruder, sondern überlegt ruhiger. Ihre weibliche Schlauheit und ihr Feingefühl erklären uns ihre Handlungsweise genügend.

Außer dieser so einheitlich aufgebauten Handlung ist noch ein Liebesverhältnis zwischen Guendolen und ihrem Vetter Austin eingefügt. Dasselbe ist jedoch zu keiner vollständigen Nebenhandlung erweitert, sondern besteht episodenhaft von Anfang an neben der Handlung des Stückes. Da es nicht weiter ausgedehnt ist und nirgends die Handlung längere Zeit unterbricht, stört es die Einheitlichkeit des Ganzen nicht. Es bietet vielmehr als eine überlegte, reifere Liebe eine angenehme Ergänzung zu der unbedachten Jugendliebe Mertouns und Mildreds.[51]) Es wird dadurch sogar ein sehr wirkungsvoller Abschluß erzielt; denn Austin und Guendolen sind die

[51]) cf. Herford, pg. 54.

einzigen Überlebenden des Hauses Tresham und treten der Zukunft mit dem hoffnungsvollen Vorsatz entgegen die Ehre ihres Stammes künftighin rein halten zu wollen.

Die Einheitlichkeit, die somit im Aufbau des Stückes herrscht, wird auch im einzelnen weniger beeinträchtigt als in verschiedenen anderen Dramen Brownings. So bringen die Monologe keine abschweifenden Reflektionen und finden sich auch an Stellen, wo eine innere Konzentration der Charaktere natürlich ist. Freilich vermindern ein paar Monologe (besonders der Monolog auf pg 52 ff sowie der auf pg. 63 ff) wie auch einige andere Reden, insbesondere im 2. Akt, durch ihre Länge die Lebhaftigkeit der Handlung. Das epische Element, das in Gerards Enthüllung seines Geheimnisses liegt, stört jedoch die Einheitlichkeit nicht, da der Dialog dadurch nicht unterbrochen wird, sondern durch Treshams häufige Zwischenfragen und Bemerkungen vollständig aufrecht erhalten ist (II, pg. 30 ff). Etwas unwahrscheinlich ist es dagegen, wenn Mertoun nachts vor dem Fenster seiner Geliebten ein Lied singt. Das paßt jedenfalls nicht dazu, daß er sich andererseits in seinen Mantel hüllt und seinen Hut über sein Gesicht zieht um nicht erkannt zu werden.[52]) Von derartigen Äußerlichkeiten abgesehen erleidet also die Geschlossenheit der Handlung keine wesentliche Störung.[53])

---

[52]) cf. E. Koeppel in „Literarhist. Forschungen XLVIII" pg 53, und E. Frey, pg. 40.

[53]) Das Stück wurde sehr verschieden beurteilt; Frey, pg. 40, tadelt den Mangel an Handlung und findet die Intrigue schwach und unwahrscheinlich. Ähnlich abfällig urteilt auch Fotheringham, pg. 137, und Stopf. Brooke, pg. 233 ff.

G. R. Elliott sagt dagegen von der Intrigue in Anglia XXXII, pg. 136, Anmerkung 6: "The fact on which the plot hinges, that Mertoun is both the secret and accepted lover, is Browning's own clever contrivance." Am begeistertsten aber klingen die folgenden Worte von Ch. Dickens: "Browning's play has thrown me into a perfect passion of sorrow. To say that there is anything in its subject save what is lovely, true, deeply affecting, full of the best emotion, the most earnest feeling, and the most true and tender source of interest, is to say that there is no light in the sun and no heat in blood. It is full of genius natural and great thoughts, profound and yet simple and beautiful

Der Ort wechselt mit jeder Szene; das Stück weist folgende Örtlichkeiten auf:

I, 1: ein Zimmer im Parkgebäude,
I, 2: ein Salon im Herrenhaus,
I, 3: Mildreds Zimmer,
II: die Bibliothek Thorolds,
III, 1: eine Parkallee,
III, 2: Mildreds Zimmer.

Wir haben somit 6 Szenen, jedoch nur 5 verschiedene nahe bei einander liegende Schauplätze, da I, 3 und III, 2 an dem gleichen Platz spielen. Von einer Störung der Illussion durch einen zu häufigen Ortswechsel kann man daher nicht sprechen.

Die Zeitdauer des Stückes läßt sich aus dem Zusammenhang der Ereignisse berechnen. Zwischen I, 1 und I, 2 kann keine längere Pause liegen, da am Schluß von I, 1 sich sogleich ein paar Hofleute vor den Salon schleichen wollen um hier zu horchen, was drinnen vorgeht. Der Graf Mertoun muß also unmittelbar nach seiner Ankunft von Lord Tresham dorthin geleitet worden sein und hier seine Wünsche vorgetragen haben. Die dritte Szene spielt kurz vor oder nach Mitternacht, was folgende Bemerkung Mildreds beweist (pg. 19):

"Dear Guendolen, 't is late!
When yonder purple pane the climbing moon
Pierces, I know 't is midnight".

Die Begebnisse des 2. Aktes vollziehen sich am nächsten Abend kurz vor dem 3. Akt, da Tresham aus seinem Zimmer hinausstürmt um dem nächtlichen Besucher Mildreds aufzulauern und Guendolen und Austin ihn in der nächsten Szene (III, 1) finden, als er die Tat vollbracht hat. Es muß jedoch immerhin einige Zeit zwischen dem 2. und 3. Akt verflossen sein, da Mildred erst auf ihr Zimmer zurückkehrt und hier lange auf Mertoun vergeblich wartet und Guendolen und Austin den Grafen erst suchen müssen. Da nun III, 1 — wie I, 3 —

in its vigour. I know nothing that is so affecting — nothing in any book I have ever read — as Mildred's recurrence to that "I was so young — I had no mother!" I know no love like it, no moulding of a splendid thing after its conception like it. And I swear it is a tragedy that must be played." (Frey, pg. 39 ff.)

gegen Mitternacht spielt, als eben Mertoun auf dem Weg zu Mildred ist, wird der 2. Akt ein paar Stunden vorher, also gegen Abend, anzusetzen sein. Die 2. Szene des 3. Aktes fällt etwas später als die erste, also nach Mitternacht gegen Morgen, da aus Mildreds Monolog (pg. 63 ff) hervorgeht, daß sie schon eine Zeit lang umsonst auf ihren Geliebten gewartet hat. Eine allzu große Pause kann jedoch nicht dazwischen liegen, da Thorold dem sterbenden Mertoun versprochen hat, Mildred alsbald seine Botschaft — die Worte "I love her" — zu überbringen (pg. 59 und 61) Die Zeit des ganzen Stückes erstreckt sich also ungefähr auf $1^1/_2$ Tage.

Ein neues Drama brachte das Jahr 1844; es war **„Colombe's Birthday".** Dieses Stück enthält fast nur noch innere Handlung; wenigstens sind die äußeren Ereignisse nur dazu da um den Anstoß zu geben und einen Konflikt innerhalb der Charaktere, vornehmlich im Charakter Colombes, hervorzurufen. Der technische Aufbau der Handlung ist folgender: Das erregende Moment bildet die Botschaft, daß Berthold kommen und das Herzogtum beanspruchen werde. Das Ziel der Handlung ist also durch Berthold gegeben, der das Herzogtum zu erlangen sucht. Eine Steigerung tritt sodann ein, wenn Colombe die Pläne Bertholds und die Wünsche Valences erfährt. Den Höhepunkt bildet der 3. Akt, wo die Herzogin Berthold gegenüber tritt und ihre Ansprüche auf das Herzogtum durch Valence prüfen lassen will. Damit ist zugleich der Wendepunkt der Handlung gegeben: Berthold sucht nun auf anderem Wege ans Ziel zu kommen, indem er durch Valence um Colombes Hand anhalten läßt. Valence entledigt sich seines Auftrags, erklärt Colombe jedoch auch seine eigene Liebe. Die Entscheidung (die Katastrophe) bringt der 5. Akt, wo Colombe auf ihr Herzogtum verzichtet und die Liebe des Valence der Bertholds vorzieht.

Bei der bloßen Angabe des technischen Baues zeigt sich schon die hauptsächlich innere Handlung des Stückes. Die ausschlaggebenden Momente bilden innere Entschlüsse und

Entscheide, nicht äußere Taten. So wird Colombe, als sie Bertholds Absichten erfährt, in einen inneren Konflikt versetzt, der sie schwanken läßt, ob sie Bertholds Ansprüchen nachgeben soll oder nicht. Verwickelt wird dieser Konflikt durch die Nachrichten Valences von der treuen Ergebenheit Cleves und seinem Hilferuf für seine Vaterstadt, bis dann im 3. Akt Colombe zu einer höheren Auffassung gekommen ist und durch das Liebesmotiv eine Wendung herbeigeführt wird. Die Wankelmütigkeit und Gemeinheit der Höflinge, das gewaltsame Vorgehen Bertholds und andererseits die edle Gesinnung Valences haben sie zur Überzeugung gebracht, daß der Besitz ihres Herzogtums nicht das Wichtigste in ihrem Leben sei; die Treue des Valence ist ihr mehr wert. Sie fühlt sich ihm zu Dank verpflichtet und sich zu ihm hingezogen, weshalb sie sagt (III, pg. 127):

"You — who have opened a new world to me,
Will never take the faded language up
Of that I leave? My Duchy — keeping it
Or losing it — is that my sole world now?"

und (pg. 128, III. Akt):

"Believe in your own nature, and its force
Of renovating mine!"

Diese Wandlung im Charakter Colombes bildet also den Wendepunkt des Dramas und bedingt die fallende Handlung. Das Ziel des Stückes wird jedoch trotz dieser Wandlung beibehalten; denn Berthold gibt sein Streben, das ja das Ziel der Handlung bildet, nicht auf, sondern sucht es nur auf andere Weise zu erreichen, indem er um Colombes Hand anhält. In der Komposition ist somit der einheitliche Charakter nicht gestört. Dadurch aber, daß nun auch Valence der Herzogin seine Liebe gesteht, kommt Colombe in einen neuen Konflikt. Auf der einen Seite befindet sich Bertholds selbtsüchtige Liebeserklärung, die nur Mittel zum Zweck ist; dafür aber winkt ihr die Kaiserkrone. Auf der andern Seite steht Valences selbstlose Liebe, die weiter nichts als sich selbst zu bieten vermag und sogar den Verzicht auf das Herzogtum bedingt. Die Katastrophe, die durch die Wahl von Valences Liebe herbeigeführt wird, bildet also wiederum einen inneren

Entscheid Colombes. Die Handlung vollzieht sich daher hauptsächlich im Charakter Colombes und wird durch Bertholds Bestreben in Bewegung gesetzt und durch Valences Einfluß gesteigert.[54]) Sie bleibt jedoch nicht rein monodramatisch, da Colombe mit ihren Entschlüssen nicht nur auf ihr eigenes Schicksal, sondern auch auf das Bertholds und Valences einwirkt und dadurch der Dialog aufrecht erhalten wird.

Durch die fast ausschließlich innere Handlung des Stückes hat der Dichter eine äußerst scharfe Charakteranalyse erzielt. An erster Stelle steht natürlich Colombe. Schon bevor sie auftritt, hören wir durch die Höflinge ihre Vorzüge rühmen und erfahren von Valence, daß man in Cleves hoch von ihr denkt und der Überzeugung ist, sie werde alle Uebel heilen. Wir sind daher sehr gespannt Colombe, „das Mädchen mit den blauesten Augen" (pg. 81), bald persönlich kennen zu lernen! Das geschieht im 2. Akt. Und nun zeigt uns der Dichter — wie ja bereits zum Teil dargelegt wurde — in großartig psychologischer Weise, welche Konflikte die Herzogin durchzukämpfen hat und wie edelmütig sie dabei erscheint. Gerade ein Jahr hat sie glücklich und zufrieden als Herzogin zugebracht; sie selbst hat die Krone nicht beansprucht, man hat sie ihr angetragen und sie als Herzogin gewünscht. Und diesen Wünschen ihres Volkes hat sie willfahren, indem sie die Krone angenommen hat. Deshalb ist sie auch entschlossen jedweden törichten und anmaßenden Ansprüchen Bertholds zunächst entschieden entgegenzutreten. Als sie aber darauf von Valence das Schreiben Bertholds erhält und des letzteren rechtliche Ansprüche, die auch von dem König von Frankreich und Spanien, dem Kaiser und dem Papst anerkannt werden, gelesen hat, legt sie die Krone nieder und ist bereit abzudanken; denn gegen die Gerechtigkeit will sie nicht verstoßen. So hat sie sich also bei ihren bisherigen Entschlüssen von nur reinen und edlen Beweggründen leiten lassen. — Als sodann Valence sie seiner und der Einwohner von Cleves Treue

[54]) Fotheringham, pg. 138: "The interest and development of the drama lies in the play of feeling and in the transformation or definition of character." St. Brooke, pg. 236: "Its real action takes place in the hearts of Valence and Colombe, not in the world of human life."

versichert und ihr erklärt hat, daß man in Cleve alle Rettung von ihr als Herzogin erwarte, da setzt sie sich die Krone wieder aufs Haupt und ist bereit allen Forderungen Bertholds zu trotzen. Bei diesem Entschluß handelt sie nicht nach der Buchstabengerechtigkeit, sondern nach der ihr in diesem Falle höher erscheinenden Rücksicht auf das Wohl ihres Volkes. So ist also auch dieser Entscheid ideal und altruistisch zu nennen; zugleich aber zeugt er von Kraft und Willensstärke Colombes. Jedoch der herrlichste Entscheid, den sie trifft, liegt in der Wahl Valences; denn damit hat sie die Reinheit ihrer Gesinnung unwiderleglich bewiesen und ihrer idealistischen Lebensauffassung die Krone aufgesetzt.

Dieser so ideal denkenden Heldin des Dramas tritt ein nicht minder idealer Charakter in Valence an die Seite. Selbstlos, uneigennützig und altruistisch, dabei entschlossen und energisch erscheint auch er. Das Wohl seiner Vaterstadt steht ihm höher als seine eigene Person. Er ist von Colombes reinen Absichten überzeugt und tritt daher auch rückhaltlos für sie ein. In einen schweren Konflikt gerät er, als ihm Colombe die Ansprüche Bertholds zur genauen Prüfung übergibt; das ersehen wir aus seinen Worten (pg. 129):

"Can I decide against myself pronounce,
She is the Duchess and no mate for me?"

Herrlich besteht er aber die Probe; ohne Rücksicht auf sich selbst erkennt er in objektiver Weise die Ansprücke Bertholds als berechtigt an.

Einen Gegensatz zu diesen beiden Charakteren, zu Colombe und Valence, bildet Berthold. Berthold erscheint viel egoistischer und kühler berechnend. Er strebt nach einem hohen Ziele, der Kaiserkrone; das Herzogtum Jülich ist nur ein Glied in der großen Kette, das er zur Erreichung seines Zieles nötig hat. Er muß es daher um jeden Preis bekommen; auf welche Art, ist ihm gleichgültig. Der einfachste Weg, auf dem dies geschehen könnte, dünkt ihm ein Liebesantrag an Colombe zu sein. Seine Liebe ist also von vorneherein auf ganz materialistische Absichten gegründet und nur Mittel zum Zweck. Er erklärt daher auch Colombe, daß er ihren Stammbaum

verehre, ihre Tugend und ihren Geist hochschätze und sich vor ihrer Schönheit beuge; eine weitere Liebe verstehe er jedoch nicht (pg. 155 ff; V). Diese Auffassung der Liebe steht natürlich in starkem Gegensatz zu der Colombes und Valences. Und E. Frey hat zweifellos recht, wenn er in der selbstlosen Liebe der Colombe und des Valence ein Abbild von Brownings innigem Verhältnis zu seiner eigenen Frau erblickt.[55])

So hat also der Dichter in den Hauptpersonen stark kontrastierte und eben deshalb sehr markante Charaktere geschaffen. Aber auch die Nebencharaktere sind in diesem Stücke schärfer dargestellt als in früheren Stücken. Der individualistische Zug tritt auch dabei wieder hervor. Die Höflinge sind als wankelmütige und unselbständige Menschen gezeichnet im Gegensatz zu den zielbewußten Persönlichkeiten der Herzogin, Valences und Bertholds. Und selbst Melchior, der Vertraute Bertholds, ist mit ein paar Strichen trefflich charakterisiert: als ein gelahrter ("a bookish" pg 113) Mann wünscht er ein bedächtigeres Vorgehen seines Herrn und möchte einen mehr romantischen Weg (pg. 153) einschlagen, wobei er zu selbstsüchtige Mittel verwirft. Er bildet somit einen leichten Gegensatz und eine angenehme Ergänzung zu Berthold, der sich ja nur von den nüchternen Eingebungen seines Verstandes leiten läßt. — So zeigt sich also mehr und mehr die Tatsache, daß der Dichter seine Charaktere psychologisch um so feiner darstellt, je weniger er die äußere Handlung und je mehr er nur die innere Handlung in den Charakteren zu berücksichtigen hat. In den nun folgenden Dramen wird sich diese Tatsache noch weiterhin bestätigen.

Es handelt sich nun noch darum, ob die vom psychologischen Standpunkt aus einheitliche Handlung nicht im einzelnen durch episodenhafte Züge gestört wird. Episodenhaft ist zweifellos die Schilderung des Schlosses Ravestein durch Guibert (I, pg. 78), da dieselbe nicht in direktem Zusammenhang mit dem Ziel der Handlung steht. Eine Störung der Einheit aber bildet sie nicht, da es immerhin interessant ist etwas über den Ort, von dem Colombe kam und zu dem sie

[55]) cf. Frey, pg. 44.

eventuell wieder zurückkehren wird, zu hören, und da die dramatische Form, der Dialog, dadurch nicht unterbrochen wird. — Dagegen ist die Schilderung Guiberts (pg. 82 u. 83) von der Wankelmütigkeit des Pöbels als abschweifende Reflektion zu betrachten, die für die Handlung nicht notwendig ist und durch ihre Länge den Dialog hemmt. — Episodenhafte Züge finden sich auch in den Reden Bertholds zu Beginn des dritten Aktes. Berthold ist ein intellektueller Held und knüpft an seine Reden gerne Reflektionen, die mit dem Thema nicht in direkter Beziehung stehen. So spricht er (pg. 114 u. 115) seine Auffassung über das Leben aus, während er an anderer Stelle (pg. 112) erwähnt, daß er schon als Knabe geträumt habe, Colombe werde ihm eines Tages ihre Hand reichen und ihn in Besitz des Herzogtums bringen; er erzählt auch, daß er schon um Priscilla vergebens gefreit habe (pg. 115). Eine weitere Reflektion über das Leben findet sich pg. 112; sie beginnt mit den Worten: "Just see what life is" und führt Berthold zu speziellen Betrachtungen seines eigenen Lebens. Alles dies ist Analyse und dient zur Charakterisierung Bertholds; zum Fortschritt der Handlung aber trägt es direkt nicht bei — Die innere Handlung des Stückes bedingt natürlich auch wieder verschiedene Monologe, die jedoch keine die Einheit störenden Punkte enthalten. So rechtfertigt Colombe im 2. Akt (pg. 95 ff) ihre Stellung als Herzogin und kommt zu dem für die Handlung wichtigen Entschluß Bertholds Ansprüchen entgegentreten zu wollen. Der Monolog Valences (III, pg. 129) enthüllt dessen inneren Zwiespalt und bringt ihn ebenfalls zu einem für die Handlung wichtigen Entscheid, der lautet: "I will do right, whatever be the issue." Der 1. Monolog im 4. Akt (pg. 134 ff) bringt uns dann das Resultat seiner Untersuchung, wonach Berthold der rechtmäßige Erbe ist, während der nächste Monolog zur Sammlung des Valence nach seiner Unterredung mit Berthold dient und ihm seine frühere Fassung zurückgibt. Im 3. Monolog des 4. Aktes endlich sehen wir, wie auch die Herzogin mit sich zu Rate geht und ebenfalls zu dem Entschlusse kommt dem Rivalen des Valence ruhig entgegen zu treten. Die Monologe sind also alle psychologisch berechtigt

und stehen in engem Zusammenhang mit der Handlung. Diese wird somit auch im einzelnen, abgesehen von einigen episodenhaften Zügen, nicht gestört und weist daher eine ziemlich geschlossene Einheit auf.

Die Einheit der Zeit ist strenge gewahrt; die einzelnen Akte spielen am Morgen, Mittag, Nachmittag, Abend und bei Nacht. Der Ort wechselt einige Male, jedoch nicht innerhalb der Akte. Akt I spielt in einem Korridor, der zum Audienzzimmer führt, Akt II im Empfangszimmer, Akt III im Vestibül, Akt IV im Vorderzimmer und Akt V in einem Saal des Palastes zu Jülich.

Ein Stück, das noch mehr als das vorige eine innerliche Handlung bildet, ist die im Jahre 1846 erschienene Tragödie **„Luria“.** Eine Handlung entsteht dadurch, daß Braccio, Puccio und Domizia darnach streben das Verhältnis zwischen der Signoria von Florenz und Luria zu lockern; das ist das einheitliche Ziel der Handlung. Die Motive nach diesem Ziel zu streben sind bei den einzelnen Personen verschieden: Puccio ist gegen Luria, da er durch ihn sein Amt verloren hat, Braccio schwärzt ihn aus reiner Schurkerei an (wie Jago den Othello),[56]) Domizia sucht Luria gegen Florenz aufzureizen, um ihn als Werkzeug ihrer Rache zu benützen, und Tiburzio glaubt ihn dadurch, daß er Braccios Briefe abgefangen hat und sie Luria zeigt, zum Verrat an Florenz bewegen und auf Seite Pisas ziehen zu können. Durch diese Versuche kommt Luria in einen immer stärker werdenden Konflikt, ob er Florenz noch länger treu bleiben soll oder nicht Dieser Konflikt erreicht im 3. Akt seinen Höhepunkt, als Luria nach siegreicher Schlacht von Braccio erfährt, daß eine Untersuchung gegen ihn eingeleitet ist und am Abend über ihn abgeurteilt werden soll. Niemand ergreift in dieser Situation für ihn Partei; wie Coriolan im 3. Akt allein gegen ganz Rom sich wenden muß oder wie in Ibsens „Volksfeind“ Dr. Stockmann allein dem ganzen Pöbel und der gesamten Stadtvertretung gegenübersteht, so ist Luria

---

[56]) cf. über die Ähnlichkeiten zwischen Luria und Othello den Artikel von Elliot in Anglia XXXII, pg. 128 ff.

hier ebenfalls von allen verlassen und verkannt. Damit ist der Bruch gegeben, der Konflikt aber zugleich zum äußersten getrieben; ein Verbleiben bei Florenz ist nicht mehr möglich; Dieser Entschluß Lurias bildet den Wendepunkt der Handlung. Im ersten Augenblick der Erregung will er sich Pisa anschließen; dazu feuern ihn auch Husain und Domizia an. Nach ruhigerer Überlegung aber dünkt ihm die Rache an Florenz zu niedrig; andererseits aber will er nicht der Undankbarkeit zum Opfer fallen. Aus diesem Dilemma findet er keinen anderen Ausweg mehr als sich selbst das Leben zu nehmen. Lurias Untergang ergibt sich daher aus seinem eigenen Charakter und als logische Folge der Umstände. Damit aber ist die Tragöde noch nicht beendet. Im 5. Akt treten vielmehr sämtliche Personen des Stückes nochmal auf um Luria ihre Ergebenheit auszudrücken. Das Stück endigt also mit einem Gesinnungswandel aller zu Gunsten Lurias. Dadurch wird er zum moralischen Sieger, obgleich er äußerlich unterlegen zu sein scheint, und seine Lebensauffassung als die höhere geadelt. Die Handlung ist somit fast durchweg eine innere in den Charakteren, vornehmlich in dem Lurias, und ihrem Aufbau nach eine einheitliche, da alle Charaktere dem gleichen Ziele zustreben.

E. Frey sagt in seinem Essay über Brownings Dramen (pg. 46); „Luria ist wohl der größte Charakter, den Browning gezeichnet hat“ Und er hat — höchstens noch von Paracelsus abgesehen — recht, soweit von seinen Dramen die Rede ist. Denn es wird kaum ein anderer Charakter in Brownings Dramen schärfer dargestellt sein als Luria. Schon äußerlich tritt dies zu Tage; denn er unterscheidet sich, ähnlich wie Shaksperes Othello, von allen anderen Personen durch seine Rasse. Luria ist ein Moor und stammt aus dem Orient, den er herzlich liebt und verehrt. Aber nicht minder begeistert ist er für die abendländische Kultur und fühlt sich als „halber Florentiner“ (pg. 283); ja in seinen Taten, im Dienste von Florenz, erweist er sich dieser Stadt gegenüber treuer und ehrlicher als ihre eigenen Generale. Weder die ungerechten Anschuldigungen Braccios noch alle sonstigen Intriguen, die

man gegen ihn im Schilde führt, vermögen ihn in seinem kindlichen Vertrauen und in seiner Treue zu Florenz zu erschüttern; er bleibt standhaft. Ja er kann nicht einmal glauben, daß man gegen ihn intriguiere, als Tiburzio ihm die aufgefangenen Briefe Braccios zeigen will; er liest sie nicht, sondern beharrt bei seinem Entschluß auf Florenz weiterhin zu trauen. Erst als ihm (III. Akt) alle offenkundig als Gegner gegenübertreten, glaubt er allmählich, daß man gegen ihn arbeite und ruft aus:

"All these against one foreigner!" (pg. 255).

Das Wort Braccios "Reward? You will not be worth punishment" (pg. 254) verletzt seinen Ehrgeiz aufs empfindlichste und läßt in ihm sogar momentan Rachegedanken aufkommen. Als er aber die Sachlage kühler überlegt, da dünkt es ihm doch zu gemein, Florenz, diese schöne Stadt mit ihren herrlichen Kirchen und Palästen, zu zerstören; schließlich sind auch die Florentiner insgesamt an dem Vorgehen gegen ihn nicht schuld, sondern nur der Rat (cf. den Monolog pg. 270 ff). Rache will er daher nicht nehmen, sondern lieber sterben. So muß also dieser edle Charakter, für den alle Soldatenherzen schlugen (cf. pg. 261 "and where's a heart but beats with Luria"), als Opfer niedriger Intrigue und Gemeinheit die seiner Rasse unmöglich erscheint, zu Grunde gehen. Sein wohltuender Einfluß auf seine ganze Umgebung aber bleibt und macht ihn zu einer Persönlichkeit, die über die Masse hinausragt und sie überdauert. Das geht aus den Worten, die Tiburzio an Luria im letzten Akt (pg. 287) richtet, hervor:

"And those who live as models for the mass
Are singly of more value than they all.
Such man are you".

Im Vergleich zu Luria treten die anderen Charaktere etwas zurück. Jedoch sind sie nicht farblos, sondern immerhin mit einigen Strichen individuell dargestellt. Das gilt vor allem von Husain, dem Freund Lurias. Husain ist ebenfalls ein Moor, aber trotzdem ein ganz anderer Charakter als sein Herr. Er sieht in dem Rassenunterschied, der sie von den Florentinern trennt, eine unüberbrückbare Kluft, die die Ver-

trauensseligkeit Lurias nicht rechtfertigt. Husain traut daher keinem einzigen der Florentiner und ist überzeugt, daß sie seinen lieben Freund und Herrn nur ausnützen. In leidenschaftlicher und zum Teil derber Weise macht er ihn wiederholt darauf aufmerksam und sucht ihn schließlich zu veranlassen an der verräterischen Stadt Rache zu nehmen, indem er ihm zuruft (pg. 267):

"Both Armies against Florence! Take revenge!"

Von den übrigen Charakteren fällt am meisten Braccio durch seine verblüffende Ähnlichkeit mit Shaksperes Jago in „Othello" auf. Wie Jago ist auch Braccio ein gemeiner Lump; er benützt die niedrigsten Mittel um Luria bei der Signoria von Florenz anzuschwärzen, wirft ihm Verrat vor und spielt sich noch als Vertreter der Intelligenz auf, die mehr Recht habe über Florenz zu herrschen als rohe Gewalt ("brute-force" pg. 217). Es liegt in dieser Gegenüberstellung der Intelligenz und der rohen Gewalt eine feine tragische Ironie; denn, wenn irgend wer in dem Drama, so ist es in erster Linie Braccio, der sich als brutalen Gewaltmenschen erweist, aber nicht Luria. Dabei ist er ganz schamlos frech und wirft Luria in kaltblütiger Weise seine erdichteten Anschuldigungen vor (pg. 253 ff). Daß dieser Schurke am Schluß des Stückes, als er Luria um Verzeihung bittet, keine Antwort mehr bekommt, da Luria inzwischen stirbt, ist vom Dichter sehr fein ersonnen.

Die Abneigung gegen Lurias Rasse zeigt sich auch bei Puccio, jedoch lange nicht in dem Grade wie bei Braccio. Im übrigen ist Puccio zwar ehrgeizig, aber doch wohlwollender und gerechter. Bei den Handlungen beurteilt er mehr die Erfolge als die Gesinnung, aus der sie entspringen.

An Tiburzio verdient hauptsächlich seine Ritterlichkeit und diplomatische Gewandtheit Erwähnung, an Jacopo seine Gewissenhaftigkeit und Redlichkeit.

Die einzige Frauengestalt des Stückes ist Domizia. In ihr ist der italienische Typus so recht verkörpert; das deuten schon äußerlich ihre schwarzen Augen an (cf. pg. 259), vor allem aber die Leidenschaftlichkeit, mit der sie an Florenz

für die ihrem Hause widerfahrene Schmach Rache nehmen möchte. Sie ist zwar im Grunde von tiefer Vaterlandsliebe beseelt, haßt aber ihre Vaterstadt in der gegenwärtigen Verfassung aufs bitterste und sucht Luria mit allen Mitteln zur Rache zu bewegen. Ihn hält sie zugleich für befähigt Florenz zur Größe nnd zu einer Ruhmesstellung zu führen, zu der ihre Brüder bereits den Grund gelegt hätten (cf. pg. 268 ff.) So läßt sie sich also nicht nur von Rachegedanken, sondern auch von idealen Beweggründen leiten.

Eine andere Frage ist dabei freilich die, ob die Persönlichkeit Domizias überhaupt für das Drama notwendig war. Nun — ähnlich wie "*The Return of the Druses*" ohne Loys und „*Wallenstein*" ohne Thekla — wäre auch dieses Stück ohne Domizia möglich gewesen. Einerseits aber wird durch Domizias Einfluß der Konflikt in Lurias Charakter vertieft, da ihm Domizia aus eigener Erfahrung berichten kann, wie Florenz die Treue seiner großen Männer belohnt und ihn warnt. Andererseits aber kommt durch sie mehr Färbung in das Stück, da sie die einzige Frauengestalt desselben ist und auch aus ganz anderen Beweggründen handelt wie die übrigen Charaktere. Jedenfalls ist sie nicht episodisch aufzufassen, da ihr Streben mit dem der übrigen Personen zusammenfällt. Auch ist es von dem Dichter motiviert, daß sie im Lager anwesend ist; das beweisen folgende Verse (pg. 215):

Braccio: "He loves that woman".
Secretary: "She is sent the spy
Of Florence — spies on you as you on him;
Florence, if only for Domizia's sake,
Js surely safe".[57])

Nun fragt es sich nur noch, ob diese psychologisch einheitliche Handlung auch im einzelnen und vom technich-dramatischen Standpunkt aus ihren einheitlichen Charakter behält.

---

[57]) Herford sagt, pg. 64, über Domizia: "With all her volubility, she is almost as little in place in the economy of the drama as in that of the camp." Diese Bemerkung ist somit nicht ganz begründet. Das Gleiche gilt von dem Urteil Stopf. Brookes, pg. 238, und E. Koeppels in „Literarhist. Forschungen XLVIII", pg. 61, die beide Domizia ebenfalls für überflüssig in dem Drama halten.

Und diese Frage muß verneint werden. Schon äußerlich zeigen die langen Reden an, daß der Dialog vielfach gestört ist und in den Monolog übergeht. So ist der Dialog im 4. Akt beinahe ganz durch das monologische Element verdrängt. Abgesehen von dem ersten Auftritt Jacopos und Puccios folgt noch ein langer Auftritt Husains, dessen ausgedehnte Rede nur ab und zu durch ein paar Worte des Erstaunens oder der Anteilnahme von Luria unterbrochen wird, ferner noch eine lange Rede Domizias, die überhaupt nicht unterbrochen wird, und schließlich noch ein weit angelegter Monolog Lurias. Rein äußerlich ist also hier nicht einmal mehr die dramatische Form gewahrt. Vom technisch-dramatischen Standpunkt aus ist somit die Geschlossenheit des Stückes erheblich gestört. Veranlaßt sind diese langen Reden natürlich durch die rein innere Handlung, die zur Analyse und zu Reflektionen führt. Daß die letzteren häufig ganz allgemeiner Art sind und von dem Thema abschweifen, sollen einige Beispiele illustrieren: Im 1. Akt (pg 215 ff) knüpft Braccio drei spezielle Betrachtungen an folgenden allgemeinen Satz:

"Man secks his own good at the whole world's cost."

Dreimal beginnt Braccio die sich daran anschließenden Reflektionen mit einem einleitenden "if", — also mit einem Vordersatz für eine Schlußfolgerung; und dreimal ist davon die Rede, wie die Feldherrn von Florenz schließlich alle nur Undank ernteten. Der Schlußsatz lautet, daß es Luria ebenso ergehen werde. Dann beschuldigt er Luria des Verkehrs mit Tiburzio und geheimer Beziehungen zu Domizia und knüpft daran eine Betrachtung über das Unglück von Domizias Haus, die überflüssig ist, da wir im 2. und 3. Akt (pg. 227 ff. und pg. 255) nochmal davon hören. Außerdem knüpft er eine Reflektion an den Gedanken „Brute-force shall not rule Florence", um zu dem gleichen Resultat zu kommen, zu dem er bereits vorher gelangte: Luria als Mohr muß untergehen. — Im gleichen Akt (pg. 221) spricht Luria eine Reflektion über den Frieden; der Gedanke an den baldigen Frieden veranlaßt ihn sich denselben in seiner Phantasie näher auszumalen, was für den Fortschritt der Handlung wiederum nicht förderlich ist.

Ähnlich steht es mit Lurias Monolog im 2. Akt (pg. 238 ff.), als Tiburzio ihn zum Abfall von Florenz zu bewegen sucht; in diesem Monolog stellt nämlich Luria eine Reflektion über die Veränderlichkeit des Lebens an und wiederholt dann den bereits ausgesprochenen Gedanken in einem Bilde von der Wüste. — Ein episches Element bildet der Bericht Puccios über die Schlacht am Anfang des 3. Aktes. — Eine Abschweifung von dem Thema ist auch die lyrisch herrliche Stelle in Lurias Gespräch mit Domizia (V, pg. 284 ff.) über Gottes Verhältnis zu den Menschen; sie ist veranlaßt durch den Ausruf Lurias: ". . . . My own East! How nearer God we were!" Es wäre natürlich möglich noch mehrere ähnliche Beispiele anzuführen; doch dürften die angegebenen zur Beweisführung genügen; sie zeigen jedenfalls deutlich wie die rein innere Handlung die Analyse begünstigt, wie sie die Reden in die Länge zieht und den Dialog mehr und mehr dem Monolog nähert, der im Grunde undramatisch ist und bei zu häufiger Anwendung störend wirken muß.[58])

Die Einheiten des Ortes und der Zeit sind strenge eingehalten. Die sämtlichen Akte spielen in Lurias Lager zwischen Florenz und Pisa, der 1. Akt am Morgen, der 2te mittags, der 3te nachmittags, der 4te am Abend und der 5te nachts.

Im Jahre 1846 erschien auch **"A Soul's Tradedy"**, ein Stück, das ebenfalls wenig äußere, und fast nur innere Handlung enthält, was schon der Titel andeutet. Man kann das Stück kein wirkliches Drama mit aufsteigender und fallender

[58]) cf. Stopf. Brooke, der pg. 236 ff. sagt: "It is a drama of inward action, of changes in the souls of men." Fotheringham urteilt über das Stück pg. 145 folgendermaßen: "But the play is poetic rather than acting drama. Its long speeches, its development of passion rather than action, and the want of other characters to support Luria, are against its representation."

Ein scharfes Urteil fällt E. Koeppel („Literarhist. Forsch. XLVIII", pg. 60), über diese Tragödie, wo er sie „eine Kette von Unwahrscheinlichkeiten" nennt und pg. 61, wo er sagt, das Stück leide „an einer alle Grenzen der Wahrscheinlichkeit überschreitenden Idealisierung des Titelhelden".

Handlung nennen; dazu ist es zu kurz und zu skizzenhaft.[59]) Es ist auch kein wirklich dramatisches Ziel zu finden, das dem Stück eine geschlossene Einheit verleiht. Die Hauptperson ist Chiappino; wenn daher irgendwo im Ganzen, so muß durch seinen Charakter die Einheit bedingt sein; und das ist auch der Fall. Wir hören aus seinem Gespräch, daß er aus der Stadt verbannt werden soll, da er sich dem Provosten beständig widersetzt und daß sein Jugendfreund Luitolfo sich zu letzterem begeben hat um für ihn ein gutes Wort einzulegen. Außerdem erfahren wir, daß Chiappino Eulalia, die Braut Luitolfos, schon lange liebt ohne bei ihr Gegenliebe zu finden. Alles das ist nur Exposition und enthält kein fest ausgesprochenes Ziel. Man kann aber aus dem ganzen Gespräch Chiappinos mit Eulalia erkennen, daß er mit seinem Schicksal unzufrieden ist und zu größerem Einfluß und Macht in der Welt kommen möchte. Und dieser Wunsch bildet ein Ziel, das er zu erreichen sucht. Zur Erlangung desselben bietet ihm nun die Ankunft Luitolfos und dessen Meldung, er habe den Provost getötet und müsse vor der ihn verfolgenden Wache fliehen, die beste Gelegenheit. Er rettet Luitolfo und gibt sich dem zujauchzenden Volke als Mörder aus. Sein Hochmut und Ehrgeiz kennt keine Grenzen mehr. "Ha, ha, now listen! I am master here?" ruft er aus (I, pg. 274). Er steigt in der Gunst des Volkes, das in ihm den Republikaner verehrt, und nach einem Monat soll er zum Statthalter erwählt werden Damit kommt er der Erreichung seines Zieles einen bedeutenden Schritt näher. Es handelt sich nun nur noch darum, wie er die Annahme dieses absolutistischen Amtes mit seiner republikanischen Gesinnung vereinbart. Über diese Bedenken hilft ihm der päpstliche Legat Ogniben hinweg. Ogniben ist ein äußerst gewandter Diplomat und überzeugt Chiappino, daß es nur auf die innere Ansicht, nicht auf die äußere Tat ankomme, obgleich er selbst ganz anderer Meinung ist. Damit ist Chiappino seinem Ziele nochmal um eine Stufe näher gerückt; es bedarf nur noch der Formalitäten. Da fragt Ogniben, wer den Schlag gegen den Provost geführt

[59]) Jiriczek, pg. 46, nennt es eine „dramatische Skizze".

habe, Chiappino wolle es vor Antritt seiner Amtstätigkeit wissen, — und Luitolfo tritt hervor. Dadurch ist der ganze Plan Chiappinos zu nichte gemacht und er als Schwindler entlarvt. Die Handlung, die hier abbricht, hat also keinen vollendeten technischen Bau; sie steigt an bis zum Höhe- und Wendepunkt, der zugleich die Katastrophe bildet; die fallende Handlung fehlt. Es hängt dies natürlich mit dem Ziel, das kaum dramatisch genannt werden kann, zusammen; es kommt zu keinem wahrhaft dramatischen Konflikt und zu keiner dramatisch bewegten Szene. Der Kern ist eben auch in diesem Stück monodramatisch, da sich die Handlung fast ausschließlich als eine Wandlung im Charakter Chiappinos vollzieht. Sein Übergang von der rupublikanischen zur absolutistischen Anschauung repräsentiert im wesentlichen die Handlung des Dramas.[60]) Der Titel "A Soul's Tragedy" ist somit zweifellos ironisch, da der Dichter Chiappino als ganz charakterlosen Volksaufwiegler darstellt, der sich von einem gewandten Mann — wie Ogniben — im Handumdrehen zu der entgegengesetzten Auffassung bekehren läßt, ohne dabei in seiner Einfalt die Ironie des letzteren zu merken.

Neben den beiden so scharf gezeichneten Charakteren Chiappino und Ogniben[61]) stehen die mehr untergeordneten Personen Luitolfo und Eulalia. Luitolfo erscheint durch seine, wenn auch nur vermeintliche Mordtat als ein äußerst kühner, kurz entschlossener Charakter und Chiappino gegenüber, für den er diesmal und auch früher schon wiederholt eingetreten ist, als wahrer Freund. Daß ihn Chiappino bei Eulalia "overscrupulons" nennt (pg. 262), ist nach diesem Stück jeden-

---

[60]) Frey äußert sich, pg. 48, folgendermaßen: „Zur Aufführung ist diese Tragödie ganz ungeeignet. Das ganze Drama ist rein innerlich und schildert den moralischen Zusammenbruch einer hohl angelegten Natur."

cf. auch Fotheringham, pg. 147, der ähnlich urteilt.

[61]) St. Brooke, pg. 238, hat folgendes Urteil über Chiappino und Ogniben: "Both are representative types, and admirably drawn. They are done at too great length, but Browning could not manage them as well in drama as he would have done in a short piece, such as he placed in Men and Women."

falts nicht begründet. — Eulalia ist mit wenig prägnanten Strichen dargestellt. Was sie scharf charakterisiert, ist einzig ihre treue Liebe zu Luitolfo, von der sie sich auch durch Chiappino nicht abbringen läßt. — Außerdem treten noch verschiedene Bürger der Stadt auf; sie sind jedoch durchweg als Masse behandelt und weisen keine individuellen Züge auf, nicht einmal der 1. und 3. Zuschauer, die in längeren Reden zu Luitolfo sprechen. Sie wissen lediglich zu berichten, was vorgegangen ist, und sind nicht fähig die Lage zu beurteilen, da sie beide über Chiappino des Lobes voll sind und Luitolfo für einen schwächlichen Charakter halten.

Das Stück, das also keinen einheitlichen, dramatischen Bau aufweist, enthält auch im einzelnen noch manche Störungen. Rein episch ist die Erzählung Chiappinos von seiner Jugendzeit im 1. Akt (pg. 261 ff.) sowie Eulalias kürzere Erzählung von Cesca und Tisbe im gleichen Akt (pg. 275). Außerdem ist der größte Teil des 1. Aktes eine lange Exposition, die nur zur Charakterisierung Chiappinos dient. Eine unnötige Einflechtung ist im 2. Akt (pg. 279 ff.) die Schilderung von Luitolfos Onkel durch den dritten Bürger, wie auch die lange Schilderung von des Provosten Ankunft und seiner Einwirkung auf Chiappino und die Bevölkerung (pg. 281—285) nicht mehr dramatisch ist, sondern eine fast rein epische Partie bildet, denn der Dialog wird durch diesen Bericht so ziemlich verdrängt. Zuerst berichtet nämlich der 1. Zuschauer (pg. 281 und 282) und wird von Luitolfo nur ganz kurz unterbrochen mit den Worten "Do you see? I recognize him there!" Dann folgt der Bericht des 3. Zuschauers, der von Luitolfo unterbrochen wird mit der Frage "But did Chiappino cede at once to this?" Daran schließt sich noch ein sehr langer Bericht des 1. Zuschauers, bei dem Luitolfo dazwischen ruft: "And the result is . . ." In der 4 Seiten langen Schilderung besteht somit nur dadurch noch ein scheinbarer Dialog, daß Luitolfo durch ein paar Zwischenworte sein Interesse an den Berichten kundgibt. Im übrigen ist diese ganze Partie episch, da sie berichtet, was während der Abwesenheit Luitolfos vor sich gegangen ist, während die Handlung selbst nicht vorgeführt

wird. — Dem Prinzip nach dramatisch ist die folgende Unterredung Eulalias und Chiappinos sowie die Szene zwischen Ogniben und Chiappino. Jedoch neigt auch die letztere zum Monolog; durch die verschiedenen Einwände Chiappinos, die allerdings nicht immer nur in ein paar Worten bestehen, wird zwar die Dialogform mit Mühe gewahrt. Aber ein lebhafter Dialog entsteht dadurch nicht; es wird dadurch dem gewandten Ogniben nur immer neue Gelegenheit gegeben seine rednerische Fertigkeit und seine geistige Überlegenheit von stets anderen Gesichtspunkten aus in langen Auseinanderlegungen und vielen Reflektionen zu entfalten. Von einer geschlossenen, festgefügten Handlung kann also nicht die Rede sein; zum großen Teil freilich ist dies auf den skizzenhaften Charakter des Stückes zurückzuführen.[62])

Der Ort wechselt im 2. Akt; im 1. Akt haben wir das Innere von Luitolfos Haus, im 2. den Marktplatz von Faenza.

Auch spielt der 2. Akt einen Monat später als der erste; darauf deuten folgende Bemerkungen in den Reden des 1. Zuschauers hin: exactly a month ago" (pg. 278) und "a month having gone by" (pg. 285).

Das letzte dramatische Werk Brownings, das dramatische Fragment **"In a Balcony"** — aus dem Jahre 1853 — enthält gleichfalls nur eine innere Handlung. Das Ziel derselben ist die Königin zur Einwilligung in die Heirat Norberts mit ihrer Cousine Constance zu gewinnen. Darauf ist das Bestreben Norberts uno Constances gerichtet; und in diesem Sinn ist der Plan Constances, daß Norbert die Königin durch sein Geständnis nicht vor den Kopf stoßen solle, als erregendes Moment zu betrachten: er soll vorgeben, daß er um Constances Hand nur deshalb bittet, weil ihm die Erlangung der Liebe der Königin als unerreichbares Ziel erscheine. Die Ausführung des Planes ist hinter die Szene verlegt, wodurch die Handlung rein innerlich bleibt Eine Steigerung erfährt sie sodann

---

[62]) Es ist daher richtig, wenn Herford pg. 60 hervorhebt: "The dramatic form, though still preserved, sets strongly towards monologue".

1) durch die falsche Auffassung der Worte Norberts von Seiten der Königin und 2) durch Norberts irrtümliche Meinung, die Königin lege seiner Liebe zu Constance kein Hindernis in den Weg. Daraus entwickelt sich ein Konflikt, der die drei Charaktere mit ihren Anschauungen einander schroff gegenübertreten läßt. Constance kennt das beiderseitige Mißverständnis und versucht mit allen Mitteln darüber hinwegzukommen. Als aber Norbert den wahren Sachverhalt durchschaut hat, beharrt er bei seiner Forderung und bietet der Königin Trotz. Damit ist der Wendepunkt in der bisher steigenden Handlung gegeben. Wutschnaubend verläßt die Königin den Balkon; die Musik hört auf, die Türe öffnet sich und ein Wachposten erscheint; dann bricht das Stück ab. Es ist also unvollständig, die fallende Handlung und die Katastrophe sind nur skizziert. Die Katastrophe haben wir uns nach Brownings eigener Aussage nicht in dem Untergange Norberts und Constances, sondern in dem der Königin zu denken; der Wachposten erscheint um die Königin, die sich selbst das Leben nimmt, wegzutragen.[63])

Was die Psychologie der Charaktere betrifft, so gehen darüber die Ansichten bei keinem Drama Brownings so auseinander wie hier.[64]) Der Grund dieser divergierenden Meinungen liegt — von dem fragmentarischen Zustand des Stückes abgesehen — zweifellos darin, daß bei dem Urteil über die Charaktere immer nur einzelne Aussprüche der betreffenden Personen berücksichtigt und dieselben nicht im Rahmen der Gesamtpsychologie des Stückes betrachtet werden.

---

[63]) cf. Dowden, pg. 66, Anm. 1.

[64]) So hält St. Brooke, pg. 341 ff., das Gebahren Constances nur für einen Ausfluß ihrer Eifersucht.

Frey, pg. 49 und Mrs. Orr, pg. 74, sprechen dagegen von „Selbstaufopferung" Constances.

Dowden spricht sich, pg. 65, besonders rühmend über den Charakter der Königin aus, während Frey, pg. 51, ganz entgegengesetzter Ansicht ist. Koeppel wiederum ("Literarhist. Forschungen XLVIII", pg. 118) findet die beiden Frauencharaktere gut motiviert, tadelt aber den Charakter Norberts, der auf Wahrheit halte und sich doch zum Werkzeug Constances hergebe.

Treten wir daher von diesem Gesichtspunkt aus den einzelnen Charakteren naher, und zwar zunächst dem Charakter Constances. Constance erscheint von Anfang an als ein listiger Frauentypus. Sie liebt Norbert und weiß, daß er sie liebt. Norbert soll nun um ihre Hand bei der Königin anhalten. Um die Königin aber nicht durch eine Bitte, die den Anschein erwecken könnte, als habe Norbert der Königin nur aus rein egoistischen Motiven gedient, zu reizen und um ihr bevorstehendes Ehebündnis mit Norbert nicht zu gefährden, verlangt sie von ihm, er solle sich der Königin gegenüber stellen, als liebe er die Königin und halte um ihre (Constances) Hand nur an, weil er an eine Verbindung mit der über ihm stehenden Königin nicht zu denken wage. Zweifellos ist diese Intrigue sehr fein ersonnen und ganz zu verstehen, — ob vom streng moralischen Standpunkt aus zu billigen, ist freilich eine andere Frage; sicherlich aber ist sie ein Beweis von der Schlauheit Constances und ihrer Liebe zu Norbert. Es sind auch berechtigte Gründe vorhanden, die Constance auf ein Gelingen ihres Planes hoffen lassen können; diese bilden das hohe Alter der Königin sowie der Umstand, daß sie bereits verheiratet ist. Daß die Königin bei den Worten Norberts in Liebe entbrennt, kommt daher für Constance äußerst überraschend und unerwartet. Soll sie nun der Königin den ganzen Plan enthüllen? Das würde sie selbst in den Augen der Königin erbärmlich brandmarken und könnte die Leidenschaft der Königin in dem Momente, wo sie von so heißer Liebesglut beseelt ist wie nie in ihrem Leben zuvor, dermaßen steigern, daß sie mit einem Schlage ihre und Norberts Hoffnungen auf immer vernichten könnte. Sie sucht daher die Königin zunächst durch alle möglichen Einlenkungsversuche allmählich zu einer anderen Auffassung zu bringen und zum Nachdenken über Norberts Worte und ihre Lage zu veranlassen; aber umsonst. Um jedoch ans Ziel zu gelangen, ersinnt sie eine neue List. Norbert hat noch gar nicht gemerkt, daß ihn die Königin liebt, als er zu Constance zurückkommt. Constance klärt ihn auch nicht weiter darüber auf, sondern versichert ihn ihrer unerschütterlichen Treue. Da erscheint die Königin eben,

als sich Norbert und Konstance umarmen, und sofort wechselt Constance die Rolle. "Hist madam! So have J perfomed my part", ruft sie Norbert zu (pg. 33). Der Königin gegenüber spielt sie nun die alte Rolle weiter und bestärkt sie noch in ihrem Glauben an Norberts Liebe. Norbert aber, der das Spiel Constances zuerst als Scherz auffaßt, wird schließlich durch das Geständnis der Königin, daß sie ihn liebe, vor die Entscheidung gestellt zwischen den beiden Frauen zu wählen. Nunmehr wird die Sache für ihn bitter ernst; es gilt entweder seine Liebe zu Constance zu beweisen und damit die Königin unglücklich zu machen oder der Königin nachzugeben und seine Liebe zu verleugnen. Er wählt natürlich die Liebe Constances. Damit hat sich Constance aus der Schlinge gezogen und alles entschieden; sie ist an ihr Ziel gelangt, die Königin aber gescheitert — gewiß eine tragische Situation! Von einer Selbstaufopferung Constances jedoch kann keine Rede sein; darin hat Stopf. Brooke recht. Wenn Constance auch erklärt, sie wolle ihre Rechte auf Norbert an die Königin übertragen, so ändert das an der Sachlage gar nichts. Damit stellt sie ihren Geliebten nur auf die Probe und zieht sich selbst aus der Verlegenheit So faßt es auch Norbert auf, wie folgende Worte Norberts beweisen (pg. 36):

"I thougt, she had jested better: she begins
To overcharge her part,"

ferner (pg. 38) "Your test?" sodann (pg. 39) die Schlußworte einer Erwiderung Norberts, aus denen hervorgeht, daß er das Spiel Constances nicht billigt:

"I, tempt a woman, to amuse a man,
That two may mock her heart, if it succumb?
No: fearing God and standing 'neath his heaven,
I would not dare insult a woman so,
Were she the meanest woman in the world,
And he, I cared to please, ten emperors!",

und endlich die Worte (pg. 40):

"How could I other? Was it not your test,
To try me, what my love for Constance meant?"

Übrigens gibt es Constance selbst zu, daß es ihr mit ihrer

Aufopferung nicht Ernst war, wenn sie zu Norbert sagt (pg. 40):

"If thus you have taken jest for earnest — thus
Loved me in earnest . . ."

Außerdem aber verdeckt sie durch diese scheinbare Aufopferung ihre Intrigue vor der Königin sehr fein und schafft sich einen glänzenden Triumph über ihre Rivalin. Wenn sie aus wahrer Aufopferung handeln würde, könnte sie die oben angeführten Worte zu Norbert nicht sprechen, dann könnte sie auch die Königin nicht mit dem Blick eines Panthers ansehen (pg. 40), worauf auch St. Brooke hinweist.[65]) Neben dem Bestreben, sich der Königin gegenüber nicht als Intrigantin bloßzustellen, läßt sich Constance — wenn auch nicht von Anfang an, wie Stopf. Brooke meint[66]), sondern erst nachdem sie die Liebe der Königin zu Norbert erfahren hat — also zweifellos auch von Eifersucht leiten. Somit ist Constance zwar keine so ideale Frauengestalt wie etwa Colombe (in "*Colombes Birthday*"), aber sicherlich ein Charakter, wie er in Wirklichkeit vorkommen kann.

Ebensowenig ist die Königin „das reinste Zerrbild", das neben den anderen Frauencharakteren in Brownings Dramen „widerlich und abstoßend wirkt"[67]). Sie ist vielmehr eine „äußerst tragische Figur"; und ihr Schicksal ist vom Dichter psychologisch äußerst fein motiviert. Man vergegenwärtige sich nur folgendes: Die Königin hat bisher nur ein freudeloses Leben genossen; in ihrer Ehe ist sie unglücklich, wahre Liebe hat sie nie erfahren; an ihrem Hofe kommt man ihr nur steif und äußerlich entgegen und betrachtet sie nur als Herrin und Gebieterin. Schon hat sie die Hoffnung auf bessere Tage aufgegeben, da erklärt ihr plötzlich ihr Minister Norbert seine Liebe, wagt aber kaum um ihre Hand anzuhalten, weil er meint, sie stehe zu hoch über ihm. Daß die Königin gerade in dieser Bescheidenheit die reinste und echteste Liebe zu erkennen glaubt, ist bei Erwägung ihres bisherigen Lebens und ihres Seelenzustandes begreiflich. Man sehe nur, wie sie sich

---

[65]) Stopf. Brooke, pg, 341 ff.
[66]) s. Anm. 65.
[67]) Frey, pg. 51.

über Norberts Erklärung freut, wie sie neue Lebenskraft zu verspüren meint und Constance gegenüber äußert, sie wäre sogar bereit ihre bisherige Ehe zu lösen. Daß sie nach dem Fehlschlagen dieser letzten Hoffnung vollständig verzweifelt und (nach des Dichters eigenem Urteil) ihr Leben einen tragischen Ausgang nimmt, ist daher psychologisch ebenfalls begründet.

Norbert endlich erscheint als ein offener, ehrlicher Charakter, der das Intriguenspiel Constances zwar nicht billigt, aber aus Liebe zu ihr sich doch dazu bewegen läßt, ihren ersten Plan auszuführen. Dagegen ist er bei der zweiten Intrigue nicht direkt beteiligt, sondern wird durch das schlaue Spiel Constances eben plötzlich vor die Entscheidung gestellt zwischen den beiden Frauen zu wählen und Farbe zu bekennen.[68])

So verläuft also das Stück, soweit es vollendet ist, in einem einheitlichen, durch die Charaktere psychologisch begründeten Zusammenhang.

Wenn man jedoch die Einzelreden betrachtet, so sieht man, daß der Dialog auch in diesem Stück nur mit Mühe aufrecht erhalten ist und sehr stark zum Monolog neigt. So verhält sich z B. Constance in dem ganzen Auftritt mit der Königin (pg. 17 - 28) fast nur passiv und unterbricht die Königin in ihren Darlegungen höchstens durch ein paar kurze Worte, wie "Heaven" (pg. 18) oder "I cannot understand" (pg. 18) oder "Tell it me: let me judge if true or false" (pg. 19). Ihre längste Zwischenrede findet sich pg. 25; dieselbe beträgt aber ebenfalls nur fünf Zeilen und lautet:

> "How can he? Your are wedded: 't is a name
> We know, but still a bond. Your rank remains,
> His rank remains. How can he, nobly souled,
> As you believe and I incline to think,
> Aspire to be your favourite, shame and all?"

So ist also dieser lange Auftritt der Königin fast einem Monolog gleichzusetzen, in dem sie ihre Gefühle ausspricht, und wird nur dadurch einem Dialog ähnlich, daß eine andere Person

[68]) cf. das Urteil Koeppels in Anm. 64. Daß sich Norbert bei der ersten Intrigue Constances zum Werkzeug hergibt, ist also begründet.

zuhört und manchmal durch einige Zwischenbemerkungen ihre Teilnahme bekundet. Ein wirklich belebter Dialog kommt überhaupt in dem ganzen Stück kaum zustande, höchstens noch gegen Schluß (pg. 41). Bedingt ist diese Form wieder durch das monodramatische Element, dem Browning in seinen letzten Dramen immer mehr zuneigt. Die Einheit des Ganzen, nur als dramatisch-lyrisches Gedicht betrachtet, würde darunter nicht leiden; entschieden aber leidet sie, wenn man den Maßstab des wirklichen Dramas, das für die Aufführung berechnet ist, anlegt. Denn dann kommt nicht nur der psychologische, sondern auch der technische Standpunkt in Betracht; und von diesem aus ist die Geschlossenheit erheblich beeinträchtigt, da die dramatische Form, der Dialog, fast ganz zerstört ist.[69])

Das Stück liegt als Fragment vor uns; trotzdem aber läßt sich die Zeitdauer mit ziemlicher Sicherheit erschließen. Eine Pause ist anzusetzen zwischen dem Weggehen Norberts und dem Auftreten der Königin (pg. 17). Dieselbe kann jedoch nicht sehr lange gedauert haben, da Norbert zu Constance, als er fortgeht, sagt, sie solle zurückbleiben, und weil andererseits die Königin sofort nach ihrer Besprechung mit Norbert auf den Balkon geeilt sein muß; denn ihre Freude ist noch ganz frisch, sie kann sich noch gar nicht fassen vor Glückseligkeit und findet gar nicht genug Worte um ihre Gefühle Constance ganz mitzuteilen. Es spricht also kein Grund dafür, daß die Pause eine längere Zeit in Anspruch nimmt als die Unterredung Norberts mit der Königin dauert; dieselbe kann jedoch in einer Viertelstunde vor sich gegangen sein. — Eine ganz kurze Pause liegt vielleicht auch zwischen dem Fortgehen der Königin und dem Auftreten Norberts (pg. 27). Denn die Königin sagt:

"I'll walk around the rooms
And then come back and tell you how it feels"

und (pg. 28) "Stay you here".

[69]) Frey meint pg. 50: „Die Handlung fehlt in diesem Drama gänzlich." Dieses Urteil ist entschieden zu stark; es ist zwar keine wirkungsvolle äußere Handlung vorhanden; dagegen besteht eine psychologische, innere Handlung.

Sie geht also in ihren Zimmern umher und kommt dann wieder zurück; die Zeit, die sie dazu braucht, kann ziemlich identisch sein mit derjenigen, während der Constance mit Norbert auf dem Balkon beisammen ist (pg 28—33). Dann wäre überhaupt keine Pause anzunehmen; immerhin aber kann die Königin etwas länger fern geblieben sein, so daß eine kurze Pause dazwischen liegen kann. Rechnet man dazu noch die Zeit, welche die fallende Handlung bei ihrem vollständigen Ausbau — also die nur angedeuteten Begebnisse des IV. und V. Aktes — in Anspruch nehmen würde, so ergibt sich für das ganze Drama eine Zeitdauer von einigen Stunden.[70])

Die Einheit des Ortes ist ebenfalls gewahrt, da das Stück immer auf einem Balkon des Schlosses spielt.

Von nun an hat sich der Dichter nie mehr auf das Gebiet des Dramas begeben, zweifellos nicht zu seinem Nachteil. Denn wenn wir noch einen kurzen Rückblick auf seine dramatischen Schöpfungen werfen und dieselben von dem Standpunkt der dramatischen Technik betrachten, dann müssen wir zu dem Schlusse kommen, daß das dramatische Gebiet nicht sein eigentliches Feld war, auf dem er Großes leisten konnte. Die mehr äußeren Einheiten von Ort und Zeit sind mit Ausnahme von *"Paracelsus"*, der überhaupt kein Bühnendrama sein sollte, nie illusionstörend verletzt. Ein sehr starker Ortswechsel findet sich auch in *"Strafford"*; doch wird er in letzterem dadurch wieder ausgeglichen, daß verschiedene Szenen an demselben Ort spielen. In anderen Dramen wiederum ist derselbe Ort durch das ganze Stück hindurch beibehalten und die Ortseinheit aufs strengste gewahrt. Es läßt sich somit ein Gesamturteil über die Ortsveränderung in Brownings Stücken dahin formulieren, daß er da, wo es die Handlung gestattete, den Ort soweit möglich nicht änderte, daß er sich jedoch nicht scheute, einen Szenenwechsel vorzunehmen, wenn es notwendig war, bisweilen sogar innerhalb eines Aktes.

---

[70]) Freys Urteil, pg. 49: „Die Handlung ist auf einige Stunden zusammengedrängt" ist also zutreffend.

Ähnlich steht es mit der Einheit der Zeit. Außer in "*Paracelsus*" ist auch dagegen niemals in grober Weise verstoßen. In einigen Stücken, in "*Pippa Passes*", "*The Return of the Druses*", "*Colombe's Birthday*", "*Luria*" und "*In a Balcony*", ist die Handlung sogar auf einen einzigen Tag bzw. auf einige Stunden zusammengedrängt. Wenn es aber notwendig war, ging Browning auch mit der Forderung der Zeiteinheit freier um und dehnte die Handlung auf mehrere Tage, ja sogar Wochen und Monate aus, so in "*Strafford*", "*King Victor and King Charles*", "*A Soul's Tragedy*" und "*A Blot in the 'Scutcheon*". In "*King Victor and King Charles*" erstreckt sich die Zeit sogar auf mehr als ein Jahr; allerdings ist dies durch die Doppelhandlung zu erklären, die ja an und für sich schon die Einheit in diesem Drama ausschließt. Bemerkenswert ist dabei, daß er innerhalb des Aktes zwischen den einzelnen Szenen nur geringe oder überhaupt keine Pausen eintreten läßt, während er zwischen den einzelnen Akten vielfach einen größereren Zeitraum ansetzt. Der „gemäßigt freie Wechsel" von Ort und Zeit, wie er für das moderne Drama gefordert wird, war demnach auch Brownings Ideal.[71])

Finden sich bezüglich des Ortes und der Zeit somit im allgemeinen keine zu groben Verstöße gegen die Einheit, so kann dies von der Handlung nicht behauptet werden. Die Begebnisse stehen zwar meist in einem engen Zusammenhang und bilden eine psychologische Einheit. Eine solche verlangt man jedoch auch in einem Epos oder überhaupt in jedem Kunstwerk. Aber vom technisch-dramatischen Standpunkt aus ist der einheitliche Charakter meistens erheblich gestört. Episodenhafte Züge, von dem Thema abschweifende Reflektionen, philosophische Betrachtungen, zahlreiche epische und lyrische Partien, weit ausgedehnte Monologe beeinträchtigen namentlich in den ersten und letzten Dramen des Dichters das dramatische

---

[71]) Diese Forderung stellt Vischer III, 2, pg. 1394, für das moderne Drama in dieser Form auf. Übrigens deckt sich dieselbe, wenn auch nicht dem Wortlaut nach, mit den Ansichten der meisten anderen modernen Kunsttheoretiker.

Haupttext auch Einleitung pg. 2.

Element sehr wesentlich, während diese Fehler in den Dramen der mittleren Periode, so insbesondere in "*A Blot in the 'Scutcheon*", weniger zur Geltung kommen Verschiedene dieser Stücke werden infolgedessen zu reinen Lesedramen, so natürlich "*Paracelsus*", aber auch das herrliche lyrische Drama "*Pippa Passes*", sowie die letzten Stücke des Dichters, "*Luria*", "*A Soul's Tragedy*" und "*In a Balcony*".

Einige der besprochenen Stücke enthalten außerdem verschiedene Fehler und Sonderheiten im Aufbau. Abgesehen von "*Paracelsus*", einem im Grunde lyrischen Werke, das überhaupt keine technisch-dramatische, fortschreitende Handlung aufweist, und von "*Pippa Passes*", einem Drama, in dem die vier Handlungen ebenfalls durch ein lyrisches Element verbunden sind, ist die Handlung in verschiedenen Stücken technisch nicht vollständig durchgeführt und lückenhaft. Das ist der Fall in "*Strafford*", wo die Katastrophe nicht auf der Bühne vollzogen wird und die Partie, die den Höhepunkt bildet, hinter die Bühne verlegt ist, sodann in "*King Victor and King Charles*", einem Drama, das zwei getrennte, nach einander folgende Handlungen enthält und dessen erste Handlung gleich nach dem Höhepunkt abbricht, und in "*A Soul's Tragedy*", wo ebenfalls keine fallende Handlung existiert. Verschiedentlich wiederum ist der Ausgang nur unbestimmt angedeutet, so in der dritten und vierten Handlung von "*Pippa Passes*" und in dem fragmentarischen Stück "*In a Balcony*". Im "*Paracelsus*" und in den späteren Dramen endlich findet sich überhaupt kaum noch eine äußere Handlung; dieselbe tritt vielmehr von "*Colombe's Birthday*" an bis "*In a Balcony*" immer weiter in den Hintergrund, um schließlich fast vollständig zu verschwinden. Im großen und ganzen kann man jedenfalls die Tatsache feststellen, daß bei Browning die äußeren Ereignisse vielfach nur den Anstoß für eine innere Handlung geben oder den Rahmen dazu bilden[72]), sowie daß dadurch ein psychologisch einheitliches und zugleich technisch vollendetes Drama fast unmöglich oder mindestens sehr erschwert wird.

[72]) cf. "Modern Language Notes XXII", pg. 67, wo Caroline Sparrow von einem "over-plot" als dem "objective drama" spricht; das ist eben die äußere Handlung, soweit eine solche da ist.

Daß Browning aber eine rein psychologische Handlung, die im wesentlichen nur auf die Darstellung der Charaktere abzielt, bevorzugt, das hängt mit seiner ganzen Anschauungsweise als Dichter und Philosoph zusammen. Ihn interessieren die inneren, seelischen Zustände der Menschen und die Motive, aus denen eine Handlung entspringt, mehr als die Handlung selbst; daher diese bis ins einzelnste gehende psychologische Analyse. Dafür hat er aber auch in seinen dramatischen Werken zum Teil Charaktere geschaffen, die dem Ruhmestitel, den er sich als Lyriker erworben hat, keinen Eintrag tun. Man denke nur an seinen Luria und Paracelsus oder an Frauengestalten wie Pippa oder Colombe, die Herzogin von Jülich-Cleve. In erster Linie freilich ist Browning wie Goethe trotzdem Lyriker und kein geborener Dramatiker[73]). Er hat ja auch seine bedeutendsten Charaktere im Drama vielfach mit lyrischen und nicht mit dramatischen Hilfsmitteln dargestellt. Wie für Goethe waren eben auch für Browning die dramatischen Schranken zu enge, um seinen gewaltigen Geist darin einzuzwängen. Es ist daher nicht zu beklagen, daß er diese Dichtungsart wieder aufgegeben hat und zur Lyrik zurückgekehrt ist, durch die er sich — wie Goethe — den Ruhm der Unsterblichkeit errungen hat.

---

[73]) cf. über Goethe als Dramatiker, Bulthaupt II, Einleitung pg. XLVIII: „Goethe kam auf dem Gebiete des Dramas aus dem Experimentieren nicht heraus und einen festen dramatischen Stil hat er nicht gefunden." Dieses Urteil ist zweifellos sehr scharf, trifft aber doch im allgemeinen zu. Denn abgesehen von dem regellosen Schauspiel *„Götz von Berlichingen"* kommt als Bühnendrama in erster Linie Goethes *„Faust"* in Betracht. Derselbe ist zwar — wie bei Behandlung des Paracelsus bereits dargelegt wurde — im Prinzip noch dramatisch zu nennen, streift aber oft hart ans Lyrische. Jedenfalls wirkt er mehr durch die Großartigkeit der Idee und seine tiefe Lebensphilosophie, als durch seinen dramatischen Aufbau. Ebenso wirken *„Torquato Tasso"* und *„Iphigenie"* mehr durch die herrlichen Charaktere als durch eine lebhafte dramatische Handlung.

Lebenslauf.

Wilhelm Wagner, protestantischer Konfession, wurde geboren am 29. November 1886 zu Hürnheim, Bezirksamt Nördlingen in Schwaben, als Sohn des nunmehr verstorbenen Lehrers Johann Wagner und seiner Ehefrau Babette Wagner, geb. Riedner. Von 1893—1897 besuchte er die Volksschule zu Hohenaltheim, Bez. Nördlingen, von 1897—1903 das Kgl. Progymnasium Öttingen und von 1903—1906 das Kgl. Alte Gymnasium Regensburg. Von Oktober 1906—1911 studierte er an der Universität München neuere Philologie. Er legte im Oktober 1909 das Examen für romanische Philologie, im Oktober 1910 das Examen für englische Philologie und im Oktober 1911 den zweiten Prüfungsabschnitt für das Lehramt der neueren Sprachen ab. Zur Zeit ist er Institutslehrer für neuere Sprachen am Institut Römer in München.